

СОФИЯ КИЕВСКАЯ



ГОСУДАРСТВЕННЫЙ АРХИТЕКТУРНО-  
ИСТОРИЧЕСКИЙ ЗАПОВЕДНИК  
«СОФИЙСКИЙ МУЗЕЙ» ГОССТРОЯ УССР  
УКРАИНСКОЕ ОБЩЕСТВО ОХРАНЫ  
ПАМЯТНИКОВ ИСТОРИИ И КУЛЬТУРЫ

# СОФИЯ КИЕВСКАЯ

Материалы исследований

ИЗДАТЕЛЬСТВО «БУДІВЕЛЬНИК»  
КИЕВ — 1973

72С(С2)1 + 7С(С2)1  
С 68

УДК 726.6

**Государственный архитектурно-исторический заповедник «Софийский музей».**

София Киевская. Материалы исследований. Киев, «Будівельник», 1973, стр. 72.

Софийский собор в Киеве — величайший памятник художественной культуры человечества. Недавно отмечалось 930-летие его сооружения. В книге подведены некоторые итоги исследования памятника, освещено его влияние на последующее развитие культуры древнерусского государства и возникшей на ее основе художественной культуры русского, украинского и белорусского народов.

Книга рассчитана на архитекторов, искусствоведов, археологов и всех, кого интересует художественное наследие нашей страны.

Рисунков 45.

Ответственный редактор  
Ю. А. НЕЛЬГОВСКИЙ

© Государственный архитектурно-исторический заповедник «Софийский музей» Госстроя УССР

Киевская София — уникальный памятник древнерусского искусства хорошо известен не только в нашей стране, но и далеко за ее пределами. Поэтому не удивительно, что организация ООН по вопросам образования науки и культуры (ЮНЕСКО) предложила отметить 930-летие Софийского собора в Киеве. Это событие можно расценить как свидетельство уважения к культуре и искусству нашего народа.

Изучение Софийского собора, его архитектуры, мозаик, фресок и декоративного убранства составляет важный раздел нашего искусствоведения, так как речь идет не только об уникальном художественном ансамбле, но также о начальном периоде, общих истоках русского, украинского и белорусского искусства и архитектуры. В изучении Киевской Софии лежит ключ к первым, начальным страницам истории древнерусского искусства, поэтому понятен интерес многих поколений ученых к этому памятнику.

Начинается история исследований Софии в 1809 г., когда была создана экспедиция К. М. Бороздина, обследовавшего и обмерившего совместно с архитектором П. С. Максютиним и художником Д. И. Ивановым Киевский Софийский собор<sup>1</sup>. Знаменитый Бороздинский альбом и до наших дней не утратил своего научного значения.

Немалую роль в изучении Киевской Софии сыграли исследования Евгения Болховитинова, опубликовавшего в 1825 г. первую книгу о Киевском Софийском соборе. Это был период, когда в результате подъема национального самосознания после Отечественной войны 1812 г., по словам А. С. Пушкина, «все, даже светские женщины, бросились читать историю своего отечества, дотоле им неизвестную». 1843 год можно считать годом первого открытия фресковой живописи Киевской Руси. находка в Антониево-Феодосийском приделе собора древних фресок повлекла за собой открытие грандиозного живописного ансамбля Киевской Софии, а за ним и других памятников древнерусской монументальной живописи. И хотя исследования, расчистка и «поволение» софийских росписей, произведенные в 1840—1850-х годах под руководством проф. Ф. Г. Солнцева, были далеки от методологического совершенства, а запись их впоследствии масляной живописью была делом варварским, значение этих работ для истории древнерусского искусства огромно. Ф. Г. Солнцеву принадлежит первая попытка реконструкции первоначального облика Киевской Софии — проблема, которая и до наших дней не может считаться до конца решенной, так как трудно себе представить памятник более сложный для исследователя, чем Киевская София, много раз достраивавшаяся, восстанавливавшаяся и перестраивавшаяся на протяжении своей девятисотлетней истории.

Художественная ценность софийских мозаик и фресок впервые была раскрыта в работах и лекциях А. В. Прахова, первого в России профессора истории искусств, открывшего и зафиксировавшего в Киевской Софии ряд мозаичных композиций. Во время ремонтных работ в 90-х годах XIX ст. архитектором Николаевым был проведен неполный обмер Софийского собора.

Изучение Киевской Софии превращается в особый раздел историко-искусствоведческой науки, библиография о Киевской Софии насчитывает уже сотни наименований.



<sup>1</sup> Описание собрания рисунков Бороздина 1809—1810 г. Труды I археологического съезда в Москве. Т. I. М., 1871.



Рис. 1. Софийский собор. Общий вид.

Великая Октябрьская социалистическая революция передала народу величайшие ценности художественного наследия. С энтузиазмом берутся за работу молодые кадры реставраторов, искусствоведов, архитекторов. Из-под позднейших записей раскрывают древние иконы и фрески, из-под уродливых достроек освобождаются первоначальные формы древних зданий. Открывается невиданный по красоте мир древнерусского искусства. Новый период наступает в исследованиях Киевской Софии. Украинская Академия наук создает постоянную Софийскую комиссию для руководства исследовательскими работами. Блестящие труды о Киевской Софии и древнерусском искусстве пишут Ф. И. Шмит и Н. П. Сычев. Над реконструкцией первоначального облика Киевской Софии работает А. П. Новицкий. С 1921 года начинается изучение архитектуры Софийского собо-

ра И. В. Моргилевский. Продолжая традиции исследований П. П. Покрышкина и Д. В. Милеева, Моргилевский основывает советскую историко-архитектурную школу исследователей древнерусского зодчества. Благодаря трудам И. В. Моргилевского наконец раскрывается первоначальный облик Киевской Софии. Исследования профессора Н. И. Брунова, крупнейшего советского историка архитектуры, во многом определили место и значение Киевского Софийского собора как в истории древнерусского зодчества, так и в истории мировой культуры.

Результаты исследований советских ученых привлекают внимание мировой науки. Во Франции, Германии и других странах выходит ряд работ по истории древнерусского искусства и Киевской Софии: книги и статьи Роу, Гамильтона, Андрея Грабара и др. Работы Н. И. Бру-

нова, М. В. Алпатова, Д. В. Айналова, В. Н. Лазарева и других изданы за границей. Софийский собор в Киеве приезжают изучать известные византологи С. Кросс и К. Конант.

В 1934 году постановлением правительства Украинской ССР был организован Государственный архитектурно-исторический заповедник «Софийский музей». Перед исследователями Киевской Софии открылись огромные возможности. Изучением и реставрацией памятника занялся научно-исследовательский коллектив. Наконец представилась возможность начать работы по расчистке записанных масляной живописью фресковых росписей. Виднейшие реставраторы страны Юкин, Киплик, Домбровская расчищают первые квадратные метры фресковой росписи. Каждый день работы приносит сенсационные открытия. Раскрываются портреты дочерей и сыновей Ярослава Мудрого; неслыханные по красоте и совершенству композиции открываются на столбах и в абсидах собора. Известный ленинградский ученый В. А. Фролов реставрирует софийские мозаики. М. К. Каргер начинает планомерные и широкие археологические исследования в соборе.

Работы эти были прерваны Великой Отечественной войной. Немецко-фашистские захватчики нанесли большой урон Софийскому музею, разграбили ценнейшие коллекции и экспозицию.

В послевоенные годы работы по изучению и реставрации Киевской Софии разворачиваются в огромном масштабе. Продолжает археологические исследования М. К. Каргер. Несколько лет ведут изучение архитектуры собора Ю. С. Асеев, Н. И. Кресальский и В. П. Волков, продолжая работу И. В. Моргилевского. Этими исследованиями в новом свете раскрылся первоначальный облик Киевской Софии, запечатленный в проекте реконструкции и в макете, выполненном по этому проекту.

Крупнейший советский ученый В. Н. Лазарев ряд лет изучает мозаики и фрески Киевской Софии. Труды В. Н. Лазарева о Киевской Софии представляют собой выдающееся явление в мировой науке. Интереснейшие исследования проводили в 50—60-х годах сотрудники Софийского заповедника: В. И. Левицкая — о технике софийских мозаик, А. С. Высоцкий — о древних надписях граффити, А. Д. Радченко — о фресках софийских башен и др. Декоративное убранство Софии Киевской изучает Ю. А. Нельговский.

В 1950-х годах в основном была завершена реставрация архитектуры Киевской Софии и зданий Софийского за-



Рис. 2. Интерьер Софийского собора.

поведника. Засверкали золотом купола собора и колокольни. Восстановленная лепка раскрыла новые художественные стороны прославленного архитектурного ансамбля. Большую работу по реставрации зданий заповедника провели Специальные республиканские научно-реставрационные производственные мастерские Госстроя УССР. Специально созданная мастерская по реставрации живописи, возглавляемая известными учеными-реставраторами Л. П. Калининченко, О. Ф. Плющ и Е. С. Мамолатом, начала многолетнюю работу по реставрации всего ансамбля мозаичной и фресковой росписи Киевской Софии. Ими было раскрыто более двух тысяч квадратных метров древней фресковой живописи,

после чего интерьер собора предстал в новом виде. В настоящее время работы по реставрации памятника и его росписей в основном закончены.

В июне 1968 года в Киеве состоялась научная юбилейная конференция, посвященная 930-летию Киевской Софии. В ней участвовали более 200 человек из Киева, Москвы, Ленинграда, Новгорода, Еревана, Львова, Каменец-Подольска и других городов.

На конференции выступили видные советские ученые; было прочитано 14 докладов и сообщений, которые явились ценным дополнением к ранее проведенным исследованиям Софийского собора<sup>2</sup>.

К юбилейной дате были приурочены 2 выставки: «София Киевская в изобразительном искусстве» и «София Киевская в изданиях».

На территории Софийского заповедника поставлен мемориальный знак в честь основания в 1037 г. при Софийском соборе первой упоминаемой в летописи библиотеки на Руси. Монумент выполнен скульптором И. П. Кавалеридзе в виде глыбы красного гранита с портретом Ярослава Мудрого и строками из летописи: «В лето 6545 сей же Ярослав сын Володимерь насеял книжными словесы сердца верных людни... Велика бо полза бывает человеку от ученья книжнаго»<sup>3</sup>.

В недалеком будущем на территории Софийского заповедника будет создан музейный городок. Киевляне и гости столицы смогут ознакомиться не только с памятником архитектуры XI века Софийским собором, но также посетить музей архитектуры Украины, музей копий древнерусской монументальной живописи, музей реставрации памятников архитектуры и живописи, познакомиться с периодическими выставками по архитектуре и искусству в выставочных залах заповедника, посмотреть фильмы о памятниках архитектуры, о работе реставраторов, о находках археологов, о декоративно-прикладном искусстве Украины и т. п.

Идея создания музейного городка постепенно начинает осуществляться. Архитекторы-реставраторы под руководством Р. П. Быковой и В. Ф. Отченашко провели тщательные исследования памятников, изучили архивные материалы и сделали проекты реставрации, по ко-

торым сейчас ведутся ремонтно-реставрационные работы<sup>4</sup>.

В 1970—1971 гг. были проведены ремонтно-реставрационные работы памятников архитектуры XVIII в., колокольни<sup>5</sup> и дома митрополита.

При ведении ремонтных работ дома митрополита на южном фасаде были обнаружены фрагменты росписи в нижней части откосов дверного проема. Так как нельзя было обеспечить их сохранность на месте, они были сняты вместе со штукатуркой художниками-реставраторами, перенесены на новое основание и сейчас хранятся в фондах Софийского музея.

В 1971 г. был сделан сводный план археологических раскопок на территории Софийского заповедника, на который были нанесены все раскопы, сделанные когда-либо на Софийском подворьи. Намечена последовательность проведения доисследования.

В 1972 г. начато археологическое исследование юго-западной части территории заповедника Софийским археологическим отрядом (начальник отряда И. Ф. Тоцкая)<sup>6</sup>. В 1973 г. будет проведено исследование подземного хода, соединяющего Братский корпус и Теплую Софию, а затем, согласно плану, доисследование всей территории.

Для создания музейного городка необходимо провести большие работы по благоустройству территории заповедника и разработке новых экскурсионных маршрутов.

Благоустройство территории будет начато с наиболее посещаемой парковой части с раскрытием археологических памятников XI в. Во вторую очередь будет выполнено благоустройство территории митрополичьего сада. В северо-западном углу сада будут раскрыты фундаменты Милеевской церкви. Брама Заборовского будет реставрирована с понижением грунта до первоначального уровня и раскрытием древнего проема.

Следует подумать о показе остатков Ирнинской и Георгиевской церквей. Их можно показать также, как показана Десятинная церковь и Софийские ворота. Таким образом в экскурсию по древнему Киеву можно будет включить показ основных сооружений города Ярослава: Золотые ворота, Георгиевскую, Ирнинскую

<sup>2</sup> С. Я. Грабовський, Ю. С. Асеев. Дослідження Софії Київської. Архітектурні пам'ятники. Київ, Вид-во Академії архітектури УРСР, 1950.

Н. І. Кресальний. Софійський заповідник у Києві. Київ, Держбудвидав, 1960.

М. К. Каргер. Древний Киев. Т. II. М. — Л., Изд-во АН СССР, 1961.

<sup>3</sup> Полное собрание русских летописей. Т. II. М., 1862.

<sup>4</sup> Проектные и ремонтно-реставрационные работы осуществляются Украинским специальным научно-реставрационным производственным управлением Госстроя УССР.

<sup>5</sup> При пробивке отверстия для прокладки теплофикации в юго-западной части фундамента колокольни на расстоянии 70 см от уровня отмостки был обнаружен след от деревянной связи размером 30×32 см в сечении.

<sup>6</sup> Научное руководство археологическими раскопками осуществляет Институт археологии АН УССР.

церкви и церковь, раскопанную Милеевым, стены XI века и в заключение — Софийский собор.

Как и в прошлые годы самое большое внимание в планах заповедника уделяется Софийскому собору. В 1969 г. в северной галерее II этажа были проведены ремонтно-реставрационные работы. Сняты подвесные потолки в куполах, которые затемняли помещение, деревянные перегородки. Музей получил два больших светлых зала, которые сейчас используются для выставок, а в дальнейшем будут заняты постоянной экспозицией. В 1970 г. проведены доисследования северной галереи I этажа, а в 1971 г. — южной галереи I этажа и нартекса. Цель доисследования: выявить границы древней фресковой живописи и масляной живописи XVIII—XIX вв., определить ее состояние, составить картограммы, раскрыть живопись, реставрировать ее. Работы были проведены бригадой киевских художников-реставраторов.

В северной галерее было раскрыто около 8 м<sup>2</sup> первоначальной фресковой росписи, в апсиде сняты набелы с масляной живописи XVIII в., в южной галерее раскрыто более 16 м<sup>2</sup> древних фресок, освобождена от набелов масляная живопись XVIII—XIX вв. 24 м<sup>2</sup> вновь открытых фресок — это еще один шаг в изучении первоначальных росписей Софийского собора, еще одна новая страница в изучении уникального памятника архитектуры.

Важным разделом в изучении Киевской Софии является исследование строительных материалов<sup>8</sup>. В настоящее время имеются большие возможности для изучения строительных материалов, состава фресковой штукатурки и применявшихся пигментов.

В 1968 году были отобраны в фондах Софийского заповедника 25 образцов фресковой штукатурки с красочным слоем из раскопок 1936—1940 годов и переданы Всесоюзной Центральной научно-исследовательской лаборатории по консервации и реставрации музейных художественных ценностей Министерства культуры СССР для исследования красок Софии Киевской<sup>7</sup>.

В 1971 году были сделаны 19 химических анализов фресковой штукатурки и 3 анализа строительных растворов<sup>10</sup>.

<sup>7</sup> В 1947 г. были сделаны анализы кладочного раствора и плитки (образцы были взяты из 18 мест) под руководством О. А. Кульской.

<sup>8</sup> Спектральный анализ был выполнен ст. научным сотрудником Т. Берлин, расшифровка сделана В. Филатовым.

<sup>9</sup> І. Ф. Тоцька. Аналізи фрескових штукатурок Софії Київської. Тези пленарних і секційних доповідей. Наукова конференція інституту археології, присвячена 50-річчю утворення СРСР. Одеса, Вид-во АН УРСР, 1972.



Рис. 3. Интерьер Софийского собора.

Большое внимание уделяется сохранению и экспонированию живописи в Софийском музее. Ведется регулярный контроль за температурно-влажностным режимом. В настоящее время в соборе существует комбинированное отопление: в центральной части — калориферное, в галереях — центральное водяное. По заказу Софийского заповедника разрабатывается проект круглогодичного кондиционирования с целью создания оптимального температурно-влажностного режима в музее. Для лучшего экспонирования живописи и архитектуры по заказу заповедника разрабатывается проект освещения интерьера Софийского собора.



В последние годы в состав Софийского заповедника включен целый ряд памятников архитектуры Украины: в Киеве — Кирилловская (XII в.) и Андреевская (XVIII в.) церкви, в Чернигове — 12 памятников архитектуры XI—XIX вв., в Судакe — 24 памятника архитектуры и археологии VI—XV вв. Заповедник превращается в крупный республиканский архитектурно-исторический музейный центр.

Сейчас, когда благодаря многолетним трудам ученых и реставраторов София Киевская засверкала пер-

воначальными красками и раскрыла перед посетителями сокровища древнерусского искусства, интерес к памятнику необыкновенно возрос. Если в 1951 году Киевскую Софию посетило 60 тыс. человек, в 1961 году — 291 тыс., то в 1971 году — 681 тыс. человек, из них 71,5 тыс. зарубежных туристов. С учетом филиалов Софийский заповедник в 1971 г. посетило около миллиона человек.

Директор государственного архитектурно-исторического заповедника «Софийский собор»  
*В. Н. АЧКАСОВА*

Исторический процесс — это цепь непрерывных событий, которые вытекают одно из другого. Периоды, когда общественное развитие ускоряет свои темпы и люди во всех отраслях деятельности достигают выдающихся результатов, называют узловыми этапами истории, так как эти достижения становятся определяющими для будущих поколений. Важным этапом в истории нашей Родины была эпоха Киевской Руси. В этот период закончилось формирование государства, сложилась восточно-славянская древнерусская народность, достигнуты большие успехи в экономической жизни и культуре. Киевское государство положило начало последующему государственному развитию восточных славян, древнерусская народность стала колыбелью братских народов — русского, украинского и белорусского; достижения в различных отраслях хозяйства на много столетий стали ведущими экономическими факторами; письменность, литература, зачатки науки, архитектура и искусство положили начало богатой и яркой культуре России, Украины и Белоруссии. Достижения древнерусского народа воплощены и отображены в многочисленных памятниках истории и культуры.



*В. И. ДОВЖЕНОК*

### **СОФИЯ КИЕВСКАЯ И КУЛЬТУРА КИЕВСКОЙ РУСИ**

Наша древняя история оставила большое количество гениальных произведений, имеющих всемирное значение: народная русская, украинская и белорусская архитектуры, произведения Рублева, думы, былины, «Слово о полку Игореве», «Повесть временных лет», древнерусская живопись. К мировым шедеврам культуры принадлежит, бесспорно, и София Киевская.

Возведение Софии Киевской обусловлено многовековой предыдущей историей восточных славян. Исследования, проведенные археологами позволяют выделить основные этапы развития культуры восточных славян. За много лет до Киевской Руси славяне впервые упоминаются под именем венедов, к этому времени на Поднепровье сложилась достаточно развитая для тех времен культура, названная археологами зарубинецкой (II в. до н. э. — II в. н. э.) Ее носители славяне-венеды в экономическом, социальном и культурном отношении стояли на уровне передовых европейских народов.

Следующим этапом в культурном развитии восточных славян были II—VI вв., когда в лесостепной полосе Восточной Европы распространилась черняховская культура. Высокий уровень этой культуры и теперь вызывает удивление у исследователей-археологов. На одном из сосудов, найденных при раскопках поселения черняховской культуры у с. Лепесовка на Подолье, изображен календарь земледельческих работ, расшифрованный академиком Б. А. Рыбаковым. Дальнейшее развитие социально-экономических отношений привело к возникновению древнерусского государства — Киевской Руси.

В VI—VIII вв. на территории, населенной восточными славянами, возникают

большие ремесленные поселения — зародыши городов, население которых специализировалось в определенных ремеслах. Такие поселения обнаружены, например, в Приднепровье, Побужье и Поднестровье. Существовало, несомненно, такое же поселение и на территории нынешнего Киева.

Археологические раскопки позволяют сделать вывод, что во второй половине I тысячелетия на территории нынешнего Киева было несколько поселений, среди которых центральным было городище на Старокиевской горе. Здесь археологи открыли остатки сооружений — рва и вала, которыми было ограждено городище. В пределах городища выявлены жилища, языческое святилище, сооружения ремесленного характера. Киев в VI—VIII вв. преобразовывается в настоящий город, центр ремесла и торговли.

В XI в. Киев становится столицей большого государства, которое объединяет восточных славян от Карпат до Дона и от Ладожского озера до южных степей. А в X в. он вырастает в один из наиболее крупных и наиболее красивых городов Европы, становится значительным культурным центром. В X в. Киев украшается рядом архитектурных сооружений. Древнейшая летопись упоминает в Киеве середины X в. «терем камен», где находилась резиденция княгини Ольги. Во времена Владимира в Киеве построено большое княжеское здание, названное в летописи гридницей; здесь проходили знаменитые пиршества Владимира, описанные в летописи и воспетые в былинах. Археологи обнаружили фундаменты пяти каменных дворцов в пределах города Владимира. Наибольшим и самым выдающимся архитектурным сооружением была Десятинная церковь Богородицы, законченная в 996 г. Она поражала размерами, внешним видом и внутренним декором: мраморными деталями, мозаикой, фресковой росписью, декоративными полами.

Сооружение Софии Киевской и других построек городского ансамбля в первой половине XI в. при князе Ярославле представляет новый этап в истории Киева. Летописные сообщения и археологические материалы рисуют культуру Руси достаточно развитой уже в начале существования Киевского государства. Еще во второй половине IX в., согласно исследованиям Б. А. Рыбакова, появились первые летописцы, им принадлежит так называемая Аскольдова летопись. Договор Олега с Византией 912 г. был написан также и на славянском языке. Со второй половины X в. при дворе киевских князей велось систематическое летописание, а

в конце X в. был составлен первый летописный свод. Под 988 г. летопись рассказывает об образовании в Киеве учебного заведения, куда набирались «у нарочитые чади дети на ученья книжное»<sup>1</sup>. Это была первая известная школа на Руси.

С развитием культуры ее достижения распространялись по всей стране, проникали в наиболее отдаленные ее районы, становились приобретением широких слоев населения. Почти на каждом древнерусском городище археологи находят памятники культуры — надписи на вещах, изделия искусства, в частности, образцы художественной резьбы по металлу, образцы художественного литья с изображением животных, птиц, орнаментальных мотивов.

Процесс проникновения культуры в народные массы особенно усилился в XI—XII вв. Открытие археологами большого количества вещей с надписями, расшифровка надписей на стенах архитектурных сооружений, в частности Софии Киевской, открытие и расшифровка берестяных грамот, найденных в Новгороде и Пскове, показывают очень яркую и развитую культуру Руси.

София Киевская принадлежит к тем значительным произведениям, появление которых было вызвано развитием общественных отношений.

Христианство являлось господствующей идеологией средневековой Руси. Придя из Византии, христианство принесло с собой и определенные политические намерения и идейные установки византийского императорского двора. Согласно этим намерениям и установкам страна, которая получала православие из рук византийского императора, должна была стать в вассальную зависимость от империи.

Чтобы избежать зависимости от Византии, киевское государство вынуждено было провести ряд мер. Так Владимир организовал школу, которая должна была обучать грамоте и наукам. Ярослав добивается права для русской церкви самостоятельно ставить митрополита и пр. Среди этих мер очень важным было строительство своей святыни, которая могла бы противостоять константинопольской. Сооружение Софии должно было также возвеличить киевского князя в глазах народа, поставить его наравне с византийским императором, поэтому изображение Ярослава и его семьи находится на почетном месте в храме.

Одновременно с Софией в Киеве было построено много сооружений, которые имели большое значение в жизни

<sup>1</sup> Повесть временных лет. Ч. I. М.—Л., Изд-во АН СССР, 1950.

города и государства: мощные укрепления вокруг города с брамой, которая названа современниками Золотыми воротами; церковь святого Георгия, фундамент которой обнаружен на Золотоворотской улице; церковь Ирины, которая стояла на месте, где теперь Ирнинский переулок соединяется с Владимирской улицей; каменный дворец, который стоял возле Ирнинской церкви; митрополичий дом, который находился возле Софийского собора. В XI в. построены также Спасский собор в Чернигове, Софийский собор в Новгороде, Софийский собор в Полоцке.

О величии Софии Киевской как произведения искусства написано и сказано немало. Современник ее строительства и один из тех, кто первым увидел ее законченной, митрополит Иларион писал: «Церков дивна і слава всем округным странам, яко же ина не обращается во всем полунощи землем от востока до запада». Очень точно выразил впечатление, которое производит величие Софии, наш современник — выдающийся знаток истории и культуры Киевской Руси академик Б. Д. Греков: «Переступив порог Софии, вы сразу попадаете во власть ее грандиозности и великолепия. Величественные размеры внутреннего пространства, строгие пропорции, роскошные мозаики и фрески покоряют вас своим совершенством, прежде чем вы успеете взглянуться и вдуматься во все детали и понять все то, что хотели сказать творцы этого крупнейшего произведения архитектуры и живописи»<sup>2</sup>.

Много специальных работ посвящено архитектуре и живописи Софии. Архитектурный и искусствоведческий анализ этого памятника представлен в работах М. К. Каргера, В. Н. Лазарева, Ю. С. Асеева и др. Архитектурный образ Софии Киевской вобрал и отразил чувства народа во времена его общественного возвышения. А ее мозаичная и фресковая роспись представляет собой целую галерею образов, которые отразили положительные общечеловеческие понятия и идеи — добра, правды, благородных стремлений, справедливой суровости, мудрости. Гармония и красота пронизывают все элементы художественного декора храма.

Можно спорить о национальной принадлежности зодчих и художников, которые возвели это гениальное произведение. Но несомненно, что их гению не были чужды традиции русского народа, ибо они отразили вкусы, стремления, мировоззрение русского народа.

София Киевская средствами искусства отображает ха-

рактерные черты важной эпохи в истории нашей Родины. Величественные и гармоничные архитектурные формы, торжественное и пышное убранство внутренних помещений отвечали национальным и патриотическим чувствам во времена расцвета Киевской Руси. Одновременно с Софией были построены Золотые ворота, мощь, неприступность и парадность которых производила огромное впечатление на современников. София и Золотые ворота стали символом государственности и культуры Киевской Руси.

По эмоциональному и идейному воздействию на современников Софию Киевскую можно сравнить с «Повестью временных лет» или «Словом о полку Игореве». София была центром общественной жизни Киевской Руси. Летописи содержат более двадцати записей о различных политических событиях, которые происходили в Софии или были связаны с ней. Киевская София была центром общерусской митрополии, здесь ставили на большое киевское княжение и лишали княжения тех, кто в междоусобной борьбе оказывался бессильным его удержать. Здесь князья целовали крест на соблюдение условий различных договоров. Отсюда выступали князья в военные походы. Здесь служили благодарственные молебны после удачных походов. София была центром событий во времена народных движений и волнений, здесь собирались киевляне, чтобы высказать князьям свою волю и претензии.

Сразу же после завершения строительства София стала выдающимся центром культурной жизни. Здесь переводили и переписывали книги. В Софии было создано первое на Руси собрание книг, которое не без оснований называют первой русской библиотекой. На стенах Софии Б. А. Рыбаковым и С. А. Высоцким открыто сотни надписей различного содержания, которые принадлежат людям различных сословий: от благочестивых прошений помощи у господина или язвительных шуток вольномыслящих до записей о важных государственных событиях. Строительство Софии Киевской было школой для русских мастеров — зодчих и художников, которые затем свои знания и умение, приобретенные в Киеве, разносили по другим городам и применяли при строительстве других сооружений. София Киевская стала художественным образцом для храмов Новгорода и Полоцка. Общий художественный уровень, который был достигнут создателями Киевской Софии, стал художественным приобретением народа и проявился в его художественной жизни.

После татарского нашествия, когда разрушенная, сож-

<sup>2</sup> Б. Д. Греков. Киевская Русь. М. — Л., Политгиздат, 1949.

женная, обескровленная Русь стонала под кровавым игом, София осталась единственным местом на Руси, где не угасали традиции единства народа. Еще на протяжении длительного времени она остается общерусской митрополичьей кафедрой. Существование общерусского церковного центра в те времена имело большое значение в борьбе народа за независимость.

Но общий упадок общественной жизни после татарского нашествия привел к упадку и Софийского собора. Имеется много документов, которые говорят о запустении собора на протяжении XIV—XVI вв. В конце XVI в. Софию захватывают униаты. В 1621 г. киевляне жалуются запорожцам на бесчинства и ограбление Софии польскими панами. Жалкое положение Софии в это время подтверждает в своих дорожных записях и Павел Алеппский.

Общенациональный подъем освободительного движения

на Украине XVII в. отразился и на судьбе Софии. В результате упорной борьбы украинского народа и энергичной деятельности Петра Могилы в 1632 г. удалось отобрать Софию у униатов.

В годы борьбы украинского народа за свою независимость от шляхетской Польши возобновляется значение Софии как центра общественной жизни на Украине. Одержав победу над войском польским в 1648 г., Богдан Хмельницкий триумфально въезжает в Киев через Золотые ворота. На площади перед Софией была дана клятва киевлян на верность договору о воссоединении Украины с Россией.

София Киевская не только памятник истории, она является также значительным произведением искусства. Как и девять столетий тому, София и сейчас вызывает чувство гордости за народ, который мог создать ее, и уважение к ее создателям — зодчим и художникам.

Софийский собор, выдающийся памятник мирового зодчества, сложен и труден для исследования, так как многовековые переделки и наслоения позднейших эпох закрыли его первоначальные формы. Но за последние 100 лет он был изучен подробно и внимательно. Каждое поколение ученых вносило свой вклад в софиеведение, и если сравнить первые попытки Ф. Г. Солнцева воссоздать первоначальный облик здания с последними реконструкциями Софии Киевской, то можно увидеть, какую огромную работу проделала за эти годы наша историко-архитектурная наука.

Конечно, многое еще не ясно. Еще недостаточно исследован характер перекрытия галерей, завершения башен, неясны формы капелл в северо-восточной части собора, мало еще изучены новооткрытая живопись, внешний декор, окружение собора и т. д. Менее всего разработаны теоретические аспекты изучения Киевской Софии: генезис типа, конструкций и форм, соотношение общих для эпохи черт с традициями архитектурной школы и новаторством зодчих — строителей. Историко-архитектурные исследования отстают от искусствоведческих. Исследования мозаик и фресок в последние годы сильно



*Ю. С. АСЕЕВ*

## КИЕВСКАЯ СОФИЯ И ДРЕВНЕРУССКОЕ ЗОДЧЕСТВО

продвинуты вперед В. Н. Лазаревым, В. И. Левицкой, Е. С. Мамолатом и другими, сейчас стенопись Софии Киевской уверенно занимает свое законное место в истории мирового искусства.

Из книги в книгу повторяются мысли о том, что София Киевская — это выдающийся памятник мирового зодчества, что возник он как выражение идеи государственности Киевской Руси в условиях подъема культуры и искусства, что в его архитектуре запечатлены патриотические идеи эпохи Ярослава Мудрого.

Многочисленно сравнивали Софию Киевскую с венецианским Марком, Wormским и Шнайерским соборами, знаменитыми храмами средневизантийской архитектуры, с кафедралами Грузии, отмечали их общие черты и различия.

Но до сих пор не решен вопрос, какая же школа мировой архитектуры и строительной техники наиболее повлияла на архитектуру Киевской Софии, откуда пришло на Русь строительное каменное мастерство, прежде у восточных славян не бывшее, в какой степени оно оказалось привнесенным и какую роль сыграл древнерусский архитектурный гений (рис. 1). Ни в плане, ни в строительной технике, ни в формах, ни в композиции здания явные аналогии не были обнаружены, поэтому объяснить особенности Софии Киевской можно лишь требованиями местных заказчиков, проявлением местных традиций и вкусов строящих Софию мастеров, и, наконец, активным творческим подходом создателей собора.

Конечно, все эти факторы сыграли значительную, возможно даже решающую



Рис. 1. Вариант реконструкции Софии Киевской.

роль в создании Софии Киевской, однако современная наука требует значительно более доказательных объяснений, и это является первоочередной задачей будущих трудов о Софийском соборе.

Изучение архитектуры Софии Киевской приводит к выводу, что здание это исключительное, программное для своего времени, ни в какой мере не может быть заимствованным откуда бы то ни было. Перворешение многих вопросов зодчим было «запрограммировано». Замысел исключал прямое заимствование.

Архитектурно-художественные достоинства здания таковы, что его образ, композиция, формы, свидетельствуют об исключительной цельности, гармоничности и совершенстве замысла, что могло быть под силу только гениальному зодчему с ярко выраженным индивидуальным талантом.

Анализ пропорций Киевской Софии показывает, что все галереи и башни входили в первоначальный задум.

Строительство собора, в том числе башен и галерей, длилось сравнительно короткое время<sup>1</sup>. Учитывая условия строительства в XI веке, срок производства работ не превышал четырех-пяти строительных сезонов, следовательно, дату создания Софии Киевской следует принять 1037—1042 гг. Спор о дате заложения Киевского Софийского собора убедительно решен М. К. Каргером в пользу даты 1037 г.<sup>2</sup> В пользу даты 1037 г. говорит не только анализ летописных источников, исторической ситуации и исследования самого памятника, но и следующий факт. Как известно, в храме находился групповой портрет семейства Ярослава Мудрого, на котором его старшие дети изображены уже взрослыми, в то время как старший сын Ярослава — Владимир ро-

<sup>1</sup> Ю. С. Асеев. Архитектура Київської Русі. Київ. «Будівельник», 1969.

<sup>2</sup> М. К. Каргер. Древний Киев. Т. II. М. — Л., Изд-во АН СССР, 1961.

дился в 1020 г. Таким образом едва ли могут возникнуть сомнения в том, что этот портрет писался не ранее 1040-х годов.

Итак, все говорит о том, что строителем (или строителями) Киевской Софии был архитектор средневизантийской архитектурной школы с ярко выраженной индивидуальностью, прекрасным пониманием и знанием местных условий, высоким профессиональным мастерством и тонким художественным чутьем. Лишь при таком определении авторства Софии Киевской может быть правдоподобным, почему «с поразительной быстротой освоенное русскими зодчими византийское наследие уже в раннюю пору было коренным образом переработано»<sup>2</sup>. Вопрос о значении Софийского собора для дальнейшего развития как древнерусской архитектуры, так и родившихся на ее почве архитектур русского, украинского и белорусского народов, обсуждался неоднократно.

В первую очередь, возникал вопрос о так называемой «восточно-славянской композиционной идее», столь ярко выраженной в образе Киевского Софийского собора и столь часто проявлявшейся впоследствии на разных этапах развития архитектуры русского, украинского и белорусского народов, особенно, когда появлялась общественная необходимость в выражении этой идеи.

Так было в эпоху «Слова о полку Игореве», когда были построены Белгородский собор и Пятницкая церковь в Чернигове, или в период раннего Московского княжества, когда на первый план были выдвинуты идеи объединения русских земель в борьбе с татарами, что выразилось в образах кремлевских зданий XIV в., соборов в Сергиевой лавре, Звенигороде, Андронниковом монастыре в Москве. Так было в XVI в., когда эта идея на основе ренессансного наследия и обращения к русскому деревянному зодчеству проявились в храмах — церкви Вознесения в Коломенском, церкви Иоанна Предтечи в Дякове и храме Василия Блаженного в Москве, в композиции зданий Братского ансамбля во Львове. И позже эта идея послужит основой для возникновения на освободившейся от польского гнета Украине небывало яркого и самобытного национального стиля, выразившегося в таких зданиях, как Покровский собор в Харькове, Георгиевский собор Выдубицкого монастыря в Киеве, Всехсвятская церковь Киево-Печерской лавры, церкви Густынского ансамбля, Екатерининская церковь в Чернигове и т. д.

Важнейший процесс «омирщения» русской архитектуры XVII в. завершился стилем так называемого «нарышкинского барокко», в лучшем произведении которого —

церкви Покрова в Филях — ярко проявилась все та же композиционная идея Софии Киевской.

Рассмотрим подробнее лишь один из этапов развития древнерусского зодчества, когда «восточно-славянская композиционная идея» и обращение к традициям Софии Киевской прозвучали особенно сильно.

Речь идет об эпохе «Слова о полку Игореве», когда в культуре древнерусских городов начали проявляться тенденции к объединению русских земель, протест против феодальной раздробленности, обращение к народным традициям. Эпоха Владимира и Ярослава была для этого периода символом силы и единства русских земель в противовес ненавистной народу феодальной анархии. «О, стонати Русской земли, помянувшу пръвую годину и пръвых князей! Того старого Владимира нельзъ бѣ пригвоздити къ горамъ Киевскимъ!» — восклицает автор «Слова о полку Игореве».

Еще в 1920-х годах Н. И. Бруновым и И. М. Хозеровым была открыта необычайная композиция верха собора Спасского монастыря в Полоцке. На первых порах исследователи отнесли ее своеобразию к проявлениям белорусской особенности в древнерусском зодчестве. Последовавшее открытие в Смоленске ряда сооружений нового типа и исследования Михайловской церкви в Смоленске надолго закрепили в науке мнение о том, что пирамидальный композиционный прием в сочетании со сложными профилями пилястр был разработан смоленскими зодчими.

Открытие П. Д. Барановским первоначальных форм Пятницкой церкви в Чернигове, а также последовавшие открытия памятников конца XII — первой половины XIII вв. в Киеве, Смоленске, Новгороде-Северском, Рязани, Вщиже, Трубчевске, Путивле, Новгороде, Владимире на Клязьме, Владимире-Волинском и других блестяще подтвердили гипотезу Н. Н. Воронина об общерусском характере стилистического направления конца XII — первой половины XIII вв.

Ряд новых черт в архитектуре этого типа был выявлен во время последних исследований Васильевской церкви в Овруче и собора Апостолов в Белгороде. Эти исследования проливают свет на роль Приднепровья и Киева как хранителей общерусских традиций.

Мотивы обращений зодчих к Софии Киевской достаточно изучены и объяснены. Академик Б. А. Рыбаков отмечал политическую направленность сооружения пятинефных соборов конца XII в. князьями, проводившими централистическую политику. Речь идет о строительстве Благовещенского собора в Чернигове во время княже-





Рис. 2. Вариант реконструкции Васильевской церкви в Овруче.

ния Святослава Всеволодовича, Богородичного собора в Галиче при Ярославе Осмомысле и перестройке Успенского собора во Владимире при Всеволоде Юрьевиче. Обращается к этим традициям и Рюрик Ростиславич, тонкий знаток архитектуры, имевший «любовь ненасытну о зданиях», приверженец нового стилистического направления, как и его брат Давид Ростиславич. В литературе уже отмечалось, что обращение к традициям Софии Киевской сказалось в башнях Овручской церкви (рис. 2) и златофонных фресках собора Апостолов в Белгороде (рис. 3).

Белгородский собор, как удалось установить, не имел башен. За основания башен или круглых столбов принимали, из-за неточности обмеров В. В. Хвойки, цоколя угловых пучковых пилястр. Со значительной долей вероятности можно считать, что своды нартекса собора были понижены, а фасады центрального объема имели

трехлопастные завершения, что подчеркивало пирамидальную композицию верха. И, уже бесспорно, удалось доказать многоверхие здания (найдена часть барабана малого купола с полихромной росписью на внешней стороне). Это обращение к многоглавию, впервые после Софии Киевской документально зафиксированное в Приднепровской архитектуре, очень важно, так как оно является связующим звеном в развитии многоглавых композиций каменных церквей русской, украинской и белорусской архитектур.

Исследования белгородских фресок показали, что позолота, выполненная на олифе сусальным золотом, использовалась не только в фонах росписей центральной апсиды и центральной части храма (как и в Киевской Софии), но и в деталях изображений — одежд, украшений и пр. Считалось, что златофонные фрески Белгорода — явление уникальное.

Есть основания считать, что златофонные фрески были и в Овручском храме. Но самой главной чертой нового стилистического направления, роднящей его с Софией Киевской, — это пирамидальная центрическая композиция, сменившая тяжелые статические параллелепипеды сооружений предшествующего стиля.

Г. М. Штендер отмечал, что в композициях храмов конца XII — первой половины XIII вв. можно отметить два основных приема: достижение пирамидальности при четырехстолпном типе плана повышением сводов архитектурного креста (как в Пятницкой церкви в Чернигове) и при четырехстолпном (или даже шестистолпном) плане — пониженными притворами (как в Пятницкой церкви в Новгороде). О последнем типе Г. М. Штендер сказал, что в храмах с притворами осуществлена попытка сочетать башнеобразную композицию с пятинефным типом храма, открытые внутрь высокие притворы создают впечатление пятинефности, т. е. опять-таки речь идет об обращении к Софийским традициям.

Последний тип характерен для северных областей — Новгорода, Смоленска и Северной земли (Путивль и Новгород-Северский), первый — для Приднепровья и Волыни (Киев, Владимир-Волынский, Овруч, Белгород, Чернигов).

В ряде случаев здания окружались галереями (церковь на реке Рачевке в Смоленске и церковь во Вщиже, рис. 4), что также напоминало софийские традиции.

Возможно, что открытые внутрь храма внутрискладные галереи создавали иллюзию пятинефности и перекликались с двусторонними княжескими хорами-«полатями». К Софийским традициям следует также отнести меанд-

ровые орнаменты, исчезнувшие в XII в. и замененные романскими архитектурными поясами (как в Кирилловской церкви в Киеве или Борисоглебском соборе в Чернигове). В конце XII в. они снова украшают фасады храмов, как это было в Киевской Софии и других постройках эпохи Ярослава Мудрого. К софийским традициям можно отнести также полихромную окраску фасадов и обилие керамического декора.

Следует особо отметить, что самая характерная черта декора фасадов построек нового стилистического направления — пучковые пилястры — применялась в архитектуре эпохи Ярослава Мудрого. Они также использованы на втором этаже фасадов Софийского собора в Киеве, после чего исчезают вплоть до конца XII в.

Еще одну важную черту архитектуры Приднепровской Руси конца XII — 1-й половины XIII вв. можно отнести к традициям Софии — систему масштабных (масштабных, а не пропорциональных) соотношений.

Как известно, система соотношений малых и больших объемов и форм в Софийском соборе применена с виртуозным совершенством. София Киевская кажется большей, чем она есть. Если сравнить объемы Софии и Успенского собора Киево-Печерской лавры в одном масштабе, то окажется, что объем Успенского собора не на много меньше Софии, в то время как он кажется гораздо меньшим. Зодчие Софии создали удивительную масштабную систему. В ранне- и средневизантийской архитектуре зодчие мало заботились об экстерьере здания, все свое внимание обращая на интерьер, в то время, как в Софии Киевской интерьер гармонически связан с экстерьером.

Эта важнейшая особенность, вытекающая из черт древнерусской архитектуры, найдет свое выражение в стилистическом направлении зодчества конца XII — 1-й половины XIII в., а в дальнейшем — в архитектуре русского, украинского и белорусского народов.

Н. Н. Воронин, анализируя этапы развития ступенчатых композиций, приходит к такому заключению: «...прослеживаемый нами частный процесс русской переработки крестовокупольной системы в основных своих этапах совпадает с двумя периодами подъема русской культуры — в эпоху «Слова о полку Игореве» и в пору возрождения Руси и начала борьбы с монгольскими поработителями, когда были созданы и новые литературные произведения, воспевшие Куликовскую победу. Иными словами, рассматриваемый процесс роста национальных элементов в архитектуре отражает рост национального самосознания русского народа, обусловленный развити-

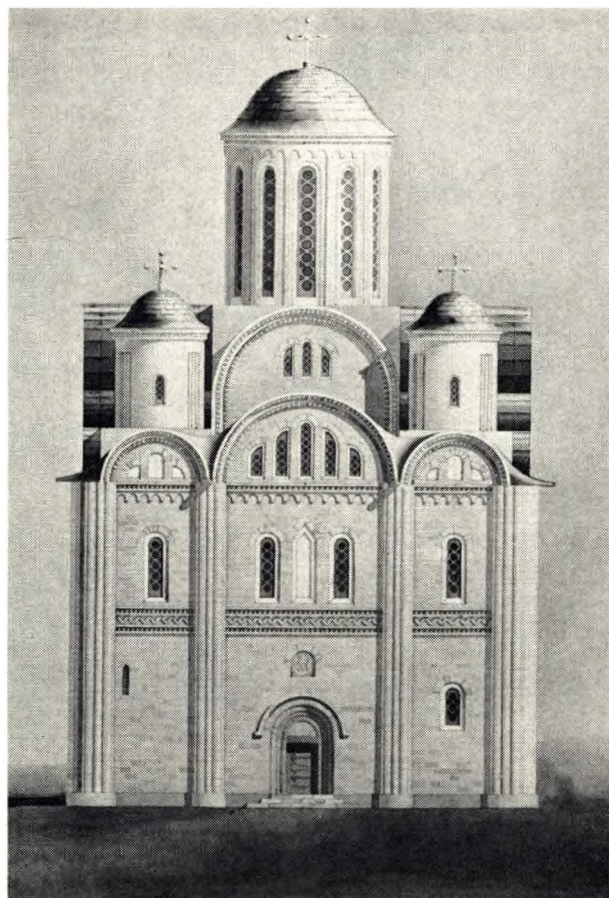


Рис. 3. Собор Апостолов в Белгороде. Реконструкция автора.

ем производительных сил и борьбой за национальную самостоятельность Руси»<sup>3</sup>.

Как мне думается, процесс этот был непрерывным, и «восточно-славянская композиционная идея» развивалась параллельно с другими тенденциями. При этом, каждый раз в качественно и формально ином виде — в иных типах зданий, формах, конструктивных и художественных системах.

Между Софией Киевской и Пятницкой церковью в Чер-

<sup>3</sup> Н. Н. Воронин. У истоков русского национального зодчества. В кн. «Ежегодник института истории искусств. Живопись. Архитектура». М., изд. Академии Наук СССР, 1952.



Рис. 4. Церковь во Вщиже. Реконструкция автора.

нигове, несомненно были связующие звенья. Выше упоминалось о Спасском соборе в Полоцке. Однако зодчий Иван также имел предшественников, так как новый объем, введенный им в постамент главы едва ли был создан только как художественная форма. Н. Н. Воронин относит этот прием к работам вышгородских зодчих XI в. Возможно были и другие звенья. Привлекает внимание период древнерусского зодчества, исключительно важный с точки зрения исторических условий и почти совсем не разработанный историками архитектуры. Это — эпоха Владимира Мономаха, когда обращение к национальным традициям в архитектуре после поры феодальных усобиц 2-й половины XI в. может казаться вполне оправданным. К сожалению, постройкам Мономаха не повезло: их сохранилось очень мало. Однако и они дают нам ряд данных, свидетельствующих об исключительно интересных особенностях архитектуры этого времени.

Так, можно предположить, что в Переяславе в постройках конца XI — начала XII вв. зарождается прием перекрытия прямоугольного подкупольного пространства при помощи дополнительных арок, которые в завершении здания создают дополнительный объем.

Не рухнул ли верх Юрьевой божницы в Остре (его, как известно, «надрубили» деревом) в связи с каким-то но-

вым приемом перекрытия? В церкви Спаса на Берестове впервые встречается система притворов, перекрытых трехлопастными сводами, играющих столь важную роль в дальнейшем. Неизвестно как был закончен верх церкви Спаса на Берестове, но можно предполагать, что завершение этого здания также не было ordinарным. Вероятно, что здесь была применена трехлопастная система завершения фасадов.

Две традиции — одна, основанная на архитектурных приемах Софии Киевской с ее новаторским подходом, исканиями, обращениями к народным началам, и другая, происходящая от канонических форм Успенского собора Киево-Печерской лавры, прослеживаются в дальнейшем развитии русской и украинской архитектуры. Это Успенский собор в Кремле и храм Василия Блаженного в Москве, собор Троицкого монастыря и Екатеринская церковь в Чернигове, Успенский собор в Рязани и церковь Спаса в Уборах, которые построены одним мастером Я. Бухвостовым, но для различных заказчиков.

В этом сообщении затронута лишь одна сторона вопроса о значении Софии Киевской в истории древнерусской архитектуры и ее влиянии на архитектуру русского, украинского и белорусского народов.

Киевская София является выдающимся произведением архитектуры молодого могущественного государства Киевская Русь, возникшего на землях Восточной Европы на базе развившихся здесь феодальных отношений.

Будучи оригинальным и своеобразным произведением, Киевская София в то же время имеет много общих черт со своими предшественниками, с современными ей сооружениями и с группой последующих сооружений, продолжавших многие из заложенных в ней приемов. Известно, что комплекс общих художественных черт и их преемственность в строительном мастерстве определяет принадлежность сооружений к одной архитектурной школе. Таким образом, под архитектурно-строительной школой следует понимать группу сооружений, объединенных общими композиционно-стилистическими и строительно-техническими особенностями.

Характер формирования таких школ во многом определяется общественно-экономическими отношениями феодального общества. Феодальной же структуре общества присуща определенная форма организации ремесла, в том числе художественных и строительных ремесел. Из среды ремесленников выделя-



*Н. В. ХОЛОСТЕНКО*

### **СОФИЯ КИЕВСКАЯ И ФОРМИРОВАНИЕ КИЕВСКОЙ АРХИТЕКТУРНО-СТРОИТЕЛЬНОЙ ШКОЛЫ**

лись высококвалифицированные мастера, развивалась система подмастерьев и учеников, причем подмастерья и ученики были организованы в каждом ремесле так, как это наилучшим образом соответствовало интересам мастеров. Зодчество представляло особую отрасль художественно-ремесленной деятельности, в которой принимали участие люди разной квалификации. Организующие и руководящие кадры должны были сочетать решение вопросов строительной техники с творческим процессом создания художественных образов. Основные кадры строительного ремесла, его верхушка — мастера и подмастерья были главными организаторами всего процесса создания сооружений и, в первую очередь, инициаторами творческих замыслов, определявших художественное лицо их сооружений.

Характер творческого лица школы определялся как конкретными условиями, в которых складывался данный коллектив строителей, так и творческой индивидуальностью его ведущих мастеров. В условиях феодального общества складывавшийся художественно-стилевой комплекс (сумма творческих приемов и навыков) и комплекс строительно-технических знаний, становился «капиталом» данной школы, который приходилось оберегать, засекречивать, так как это служило материальной основой для существования. В ограничении распространения художественных приемов и строительных знаний школы были непосредственно заинтересованы и заказчики, у которых работали зодчие<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> «Каждый князь располагал своими зодчими, воспитывал свою архитектурную школу...» Б. А. Рыбаков. Древности Чернигова. «Материалы археологии СССР», 1949, № 11.

Эти обстоятельства определяли и сферу влияния данной школы, которая не всегда определялась территорией владения ее патрона, а больше границами его интересов и опорными пунктами в этих землях. Развитие сформировавшихся школ не всегда шло путем последовательной их смены. Наоборот для древней Руси характерно их параллельное существование на протяжении длительных отрезков времени.

Истоки Киевской архитектурно-строительной школы лежат в довлдимирском деревянном строительстве, но как школа она формируется с началом развития каменного монументального зодчества Киевской Руси. Исследования последнего времени установили, что в зодчестве этого времени выделяется определенная группа сооружений, отличающихся общими структурными и стилистическими чертами: сочетание крестовокупольности с элементами базилики, применение аркад на колоннах, в ордере которых применены кемпферы или кемпферно-ионические капители, а в технике строительства — смешанный тип кладки с наборными из плинф орнаментами. Это установлено по раскопочным материалам Десятинной церкви, в которых обнаружены подобные капители.

Используя исторические сведения, данные анализа пропорциональных отношений и обмеров деталей Десятинной церкви, удалось установить ордер колонн, местонахождение аркад с этими колоннами (в подкупольной части и в нартексе), тип ее планировки.

Новые археологические исследования установили, что Десятинная церковь была начата как княжеский храм, а затем, в процессе строительства, преобразована в храм первой русской митрополии<sup>2</sup>.

Черниговский Спасский собор имеет в центральной подкупольной части аркады с аналогичным ордерам мраморных колонн, по общей планировочной структуре — восьмистолпный трехнефный храм. Он резко отличается от Десятинной церкви, так как его назначение было другим. Спасский собор создавался как придворный храм князя Мстислава Владимировича, стремившегося добиться от великокняжеской власти максимальных привилегий на управление «своими» землями, в число которых он включил Тмутаракань и все левобережье Днепра с Черниговом. В архитектуре собора особое место заняла круглая башня, являвшаяся входом «на полати» — второй ярус храма, предназначенный для

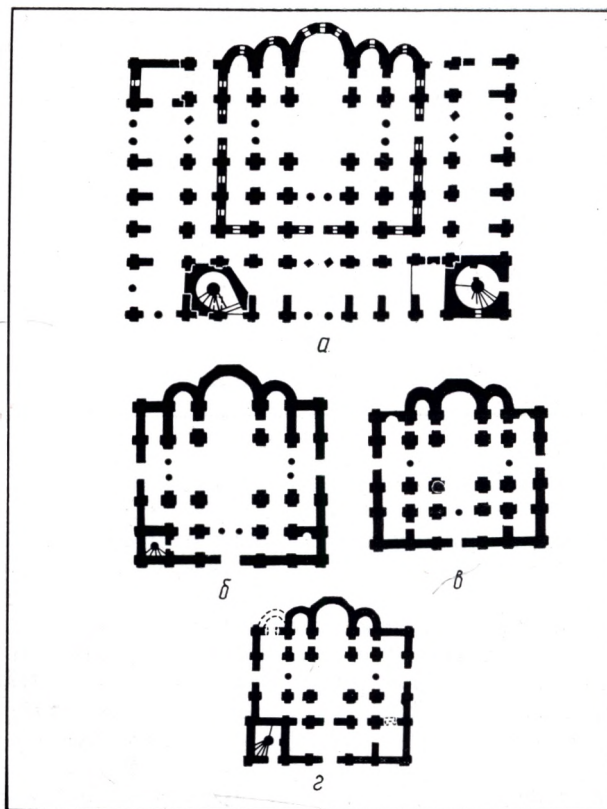


Рис. 1. Реконструкции планов:

*a* — Софийского собора в Киеве; *б* — Георгиевской церкви; *з* — Ирининской церкви; *z* — храма, найденного в усадьбе митрополита.

князя и его двора. Такая структура храма имеет аналогии с рядом храмов близких по назначению.

До прихода в Чернигов Мстислав построил храм в Тмутаракани, который, по раскопкам Б. А. Рыбакова, в центральной части также имел опоры в виде мраморных колонн<sup>3</sup>. Общие черты в одной группе сооружений указывают на наличие прямых связей с причерноморскими византийско-русскими городами, городами Дунайской Болгарии (например, Преслав), но в то же время оригинальность разработки и размеры этих памятников доказывают самостоятельность их зодчих, ре-

<sup>2</sup> А. Poppe. Uwagi o najstarszych dziejach kościoła na Rusi. «Przegląd historyczny», LV, 1964, № 3.

<sup>3</sup> История Украинского мистецтва. Т. I, Київ, «Мистецтво», 1966.

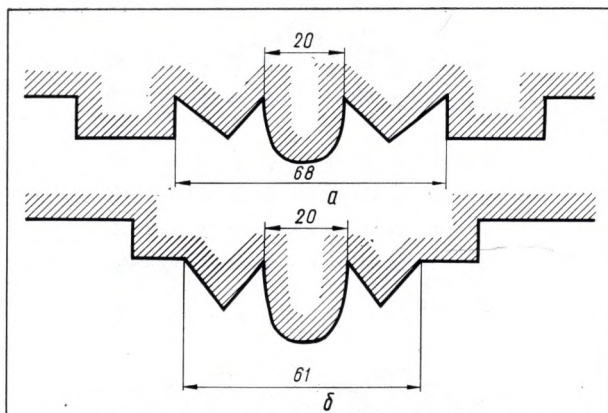


Рис. 2. Профилировка наружных стен:  
а — Спасского собора в Чернигове; б — Софии Киевской.

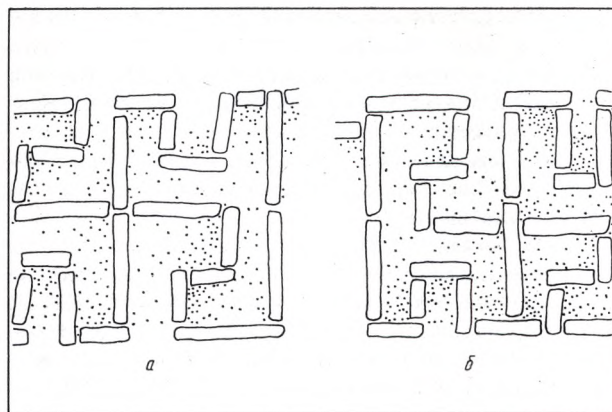


Рис. 3. Орнаментально-меандровый мотив:  
а — со стены башни Спасского собора в Чернигове; б — со стен галерей Софии Киевской.

шавших сооружения в масштабах, соответствующих значению государства.

Второй этап развития Киевской архитектурно-строительной школы определен деятельностью князя Ярослава, создавшего новый «град» Киев с мощными укреплениями и ансамблем сооружений, среди которых особое место занял Софийский собор (рис. 1). Стремясь вывести Киевскую Русь в первые ряды государств современной ему Европы, Ярослав решил вступить в соревнование с Византией и ее столицей Царьградом. В Киеве была построена группа оригинальных произведений, среди которых первое место принадлежит шедевру древнерусского зодчества — Софийскому собору.

София Киевская имеет вид пятинефного храма, окруженного двумя рядами галерей с оригинальной композицией объемного решения в виде системы уступчатых сводов и завершением из 13 куполов, образующих пирамидальную композицию, возглавляемую центральным куполом на высоком барабане — центре всей композиции. Такой облик сооружения сложился, очевидно, не сразу, а в процессе строительства. Проведенные исследования еще не дают возможности восстановить процесс формирования замысла во времени в той степени, как это достигнуто исследованиями Софии Новгородской<sup>4</sup>. Тем не менее исследования определили основные черты древнего образа храма, сильно затемненного многочисленными последующими перестройками и достройками.

<sup>4</sup> Т. М. Штендер. Новгородское зодчество. В сб. «Древнерусское искусство — художественная культура Новгорода». М., 1968.

Рука софийских мастеров чувствуется в строительстве ровесника Софии — Спасского собора в Чернигове. Об этом говорит завершение композиции сооружений, компактная постановка глав, вносящая черту пирамидальности в завершение силуэта, а также некоторые специфические архитектурные формы и декоративные элементы, как, например, профилировка наружных пилястр второго яруса (рис. 2) и орнаментальные вставки в стене башни и галерей Софии, выполненные как бы по одному шаблону (рис. 3).

После сооружения Софийского собора в Киеве перед великокняжеской властью встал вопрос о создании Софийских соборов в двух других политических центрах нового государства — в Великом Новгороде и Полоцке. Сооружение их в этих центрах очевидно было не случайно, а вызвано тем, что Киевское государство, как это отметил в своих исследованиях Пашуто В. Т.<sup>5</sup>, создавалось на базе трех союзов племен — «Верхней Руси» во главе со словенами и с центром в Великом Новгороде, «Нижней Руси» во главе с полянами и центром в Киеве и союзом земель, возглавлявшихся кривичами, с центром в Полоцке. Значение этих образований в политической жизни нового государства очевидно еще было сильно и в каждом из них было воздвигнуто по Софийскому собору. Новгородский и Полоцкий соборы отличаются от Софии Киевской размерами и своеобразием композиции, а также особенностями строительной тех-

<sup>5</sup> В. Т. Пашуто. Особенности структуры древнерусского государства. В кн. «Древнерусское государство и его международное значение», М., 1965.

ники, отразившей местные условия. София Новгородская, как показали указанные выше исследования<sup>4</sup>, создавалась как один композиционный организм вместе с пределами и галереями закрытого типа (рис. 4). Особенностью Новгородского и Полоцкого соборов было при меньшем диаметре центрального купола сохранение общей высоты, равной высоте Софии Киевской.

Особенностью Полоцкого храма, значительно менее изученного, является симметричное расположение апсид с востока и запада, что еще больше подчеркнуло пластичность построения его пирамидальной композиции при том же диаметре купола.

Дальнейшее развитие феодальных отношений в Киевском государстве привело к росту раздробленности государства, укреплению экономической самостоятельности его отдельных частей и оседанию в них отдельных ветвей княжеской династии, стремившихся к более самостоятельному управлению и расширению границ влияния. Этим обуславливалась конкурентная борьба между ними и возникновение ряда новых школ, образовавшихся при наиболее влиятельных дворах этих княжеств и в крупных городах, добившихся самоуправления (Новгород Великий)<sup>6</sup>.

В процессе борьбы за свои привилегии киевские князья продолжают сооружение «своих» придворных храмов. Мастера киевской школы вырабатывают для них упрощенные планировочные схемы, меньшие по размерам, в виде трехнефных храмов с лестничными башнями, а в небольших храмах — и без них (рис. 5). Они строятся как в Киеве, так и в опорных пунктах интересов князей киевской династии (Смоленск, Суздаль, Остер). Новый этап княжеского строительства развернулся и в Великом Новгороде (рис. 6) до восстания 1136 г., после которого в нем создалась новая ситуация, способствовавшая формированию своей самостоятельной школы.

Но основные традиции архитектуры и строительной техники, получившие блестящее воплощение в Киевском Софийском соборе, остаются незывлемыми, лишь немного изменяясь в связи с общими закономерностями развития строительной техники Древней Руси.

Объемные и планировочные решения мастеров киевской школы охарактеризованы более детально К. Н. Афанасьевым.

<sup>6</sup> В XII веке соперничество князей сказывалось не только в военных столкновениях, хитроумной дипломатической игре, но и в области архитектуры «... рассмотрение памятников архитектуры второй половины XII в. может явиться хорошей иллюстрацией политических группировок средневековой Руси» (см. прим. 1).

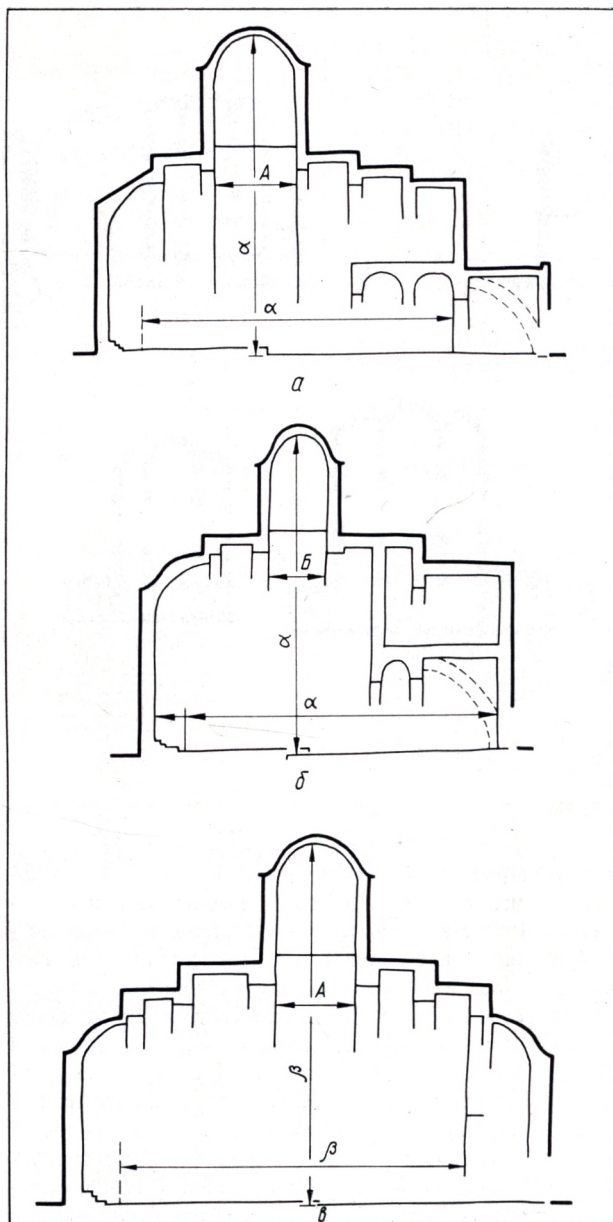
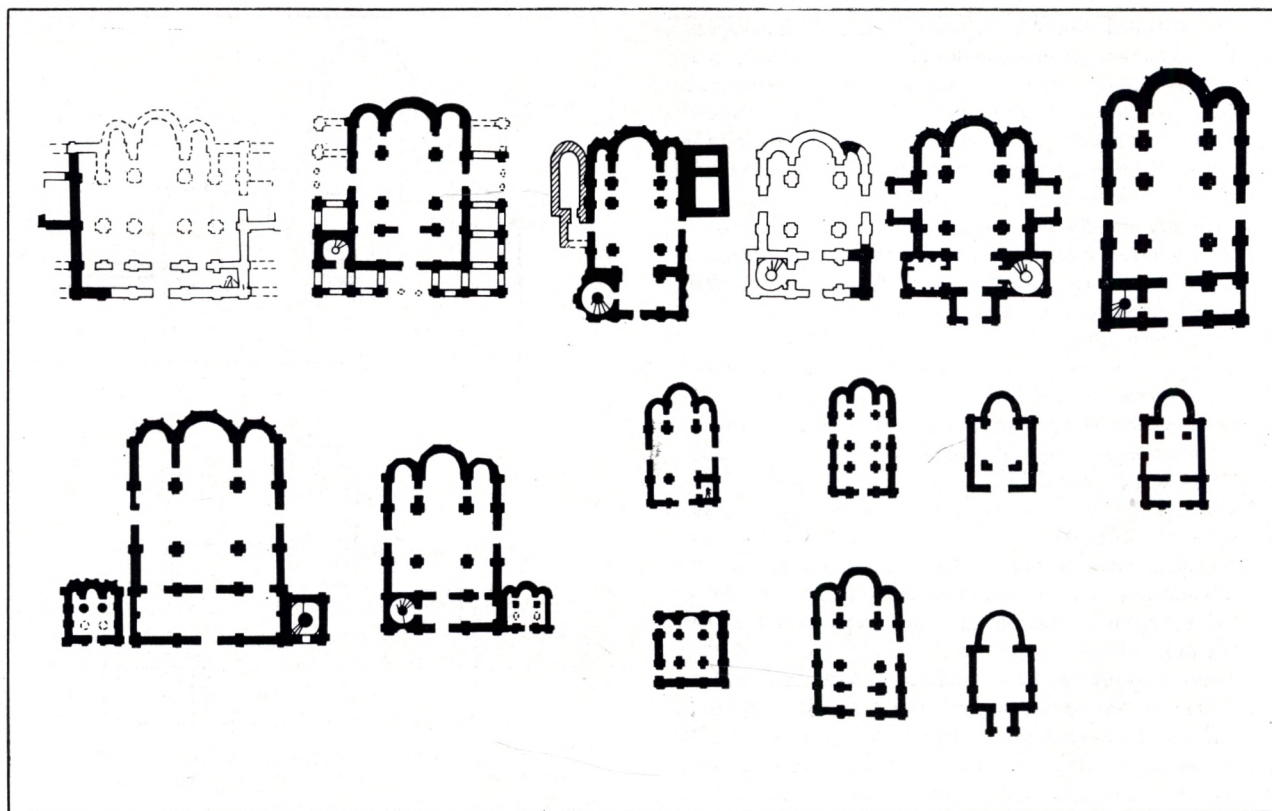


Рис. 4. Схема разрезов:

а — Софии Киевской; б — Софии Новгородской; в — Софии Полоцкой.





Для мастеров киевской школы характерны определенные приемы пропорциональных соотношений и соразмерностей частей, соотношения основного ядра храмов-подкупольного основания и размеров опорных пилонов, связанных как с системой соразмерностей так и с принимаемыми единицами измерений<sup>7</sup>. Основной технической и художественной особенностью способа кладки и декоративного решения плоскостей стен является применение смешанного типа кладок с двухэтапным их выполнением: I этап — черновая кладка, II этап — отделочная. В системе кладки применялись разные варианты чередования рядов плинфы и камня. В самой плинфовой кладке применялась система «утопленных рядов», а для перевязки — целых и половинок. Использовались также наборы лекальных плинф, соответствующих ле-

Рис. 5. Памятники киевской школы.

Верхний ряд: Михайловская церковь в Переяславе, Дмитровский собор в Киеве (по материалам Ю. С. Асеева); Михайловская церковь Выдубицкого монастыря; Спас на Берестове; собор в Вышгороде (по М. К. Каргеру).  
Нижний ряд: Успенский собор Киево-Печерской лавры (реконструкция Н. В. Холостенко); собор Михайловского монастыря (реконструкция Н. В. Холостенко); Успенская церковь в Переяславе Южном (по материалам Ю. С. Асеева), церковь в усадьбе художественного института (по М. К. Каргеру); Остерская Юрьева божница; малый храм-усыпальница в Переяславе Южном (по М. К. Каргеру); Троицкая надвратная церковь Киево-Печерской лавры; большая церковь в Зарубе (реконструкция по материалам М. К. Каргера); малая церковь в Переяславе Южном (по М. К. Каргеру).

кальным частям сооружений и деталям. Примером может служить набор лекальных плинф для Десятинной церкви и Успенского собора Киево-Печерской лавры. Со временем выходили из употребления большеформатные плинфы и вообще уменьшалось число типоразмеров плинф, при этом увеличивалась толщина плинф, что характерно для развития строительной техники Древней Руси X—XIII вв.

<sup>7</sup> Показатели даны в приложении № 3 к книге Афанасьева К. Н. «Построение архитектурной формы древнерусскими зодчими». М., Изд-во АН СССР, 1961.

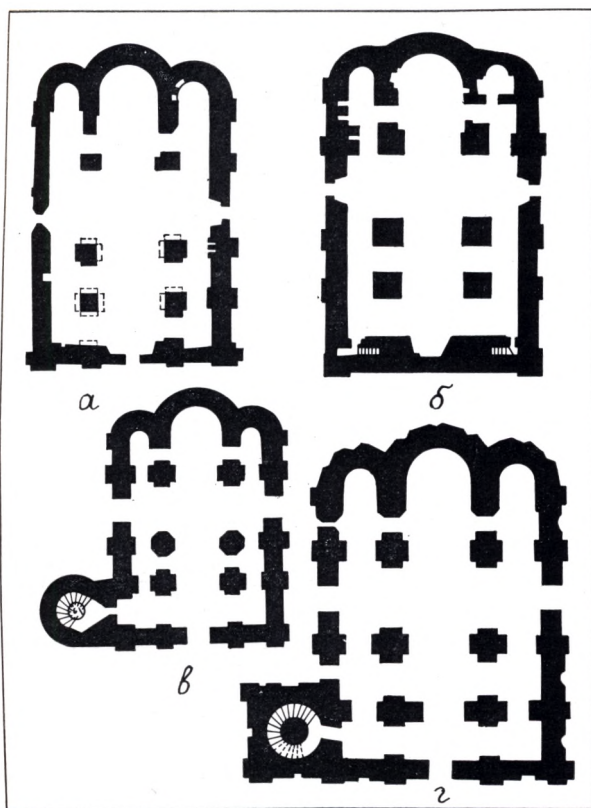


Рис. 6. Постройки киевской школы в Великом Новгороде (до 1136 г.):

*а* — Николо-Дворищенский собор; *б* — церковь Ивана на Опоках; *в* — собор Антониева монастыря; *г* — Георгиевский собор Юрьева монастыря.

Для отделки наружных поверхностей кладок на нижнюю часть наружных стен наносили углубленной графией рисунок, имитировавший кладку из квадратов. На рис. 7 показан подобный прием на разных сооружениях этой школы. Для сооружений данной школы характерны арочные окна и ниши с перпендикулярными притолками, простые, безуступчатые порталы и своеобразные завершения куполов в виде системы закомар с нишами, наборные узорные декоративные элементы в виде символических изображений и меандровых орнаментов (рис. 8). Значение деятельности киевской архитектурно-строительной школы в общей истории древнерусского зодчества было велико и влияние ее лучшего произведения Софии Киевской сказывалось как на сооружениях этой школы, так и на формировании других школ XII в.

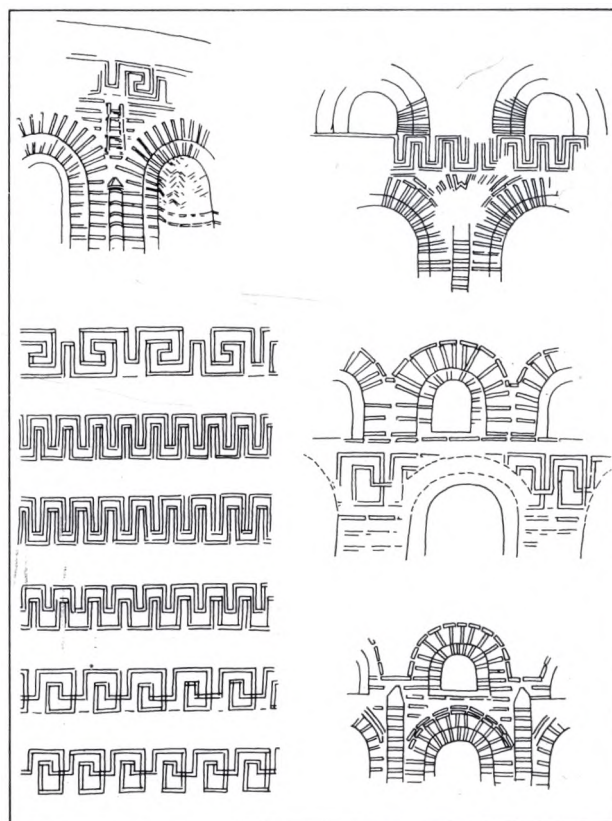
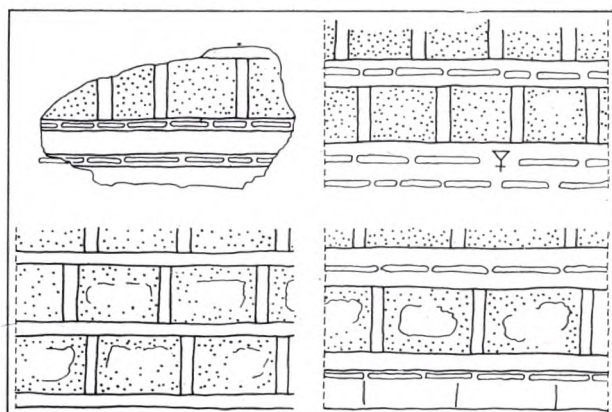


Рис. 8. Завершение куполов и меандровые пояса памятников киевской школы.

София Киевская была важнейшим центром политической и культурной жизни Киевской Руси. Здесь решались государственные и общественные дела, находилась первая на Руси библиотека, работали переводчики и летописцы. Такие широкие функции здания отразились на композиции храма Софии Киевской. Киевский летописец рассказывает, что Ярослав Мудрый расширил границы укрепленной части Киева, построил город по образцу Константинополя с Золотыми воротами, храмами Софии и Ирины, Георгиевским монастырем и т. д. Но подобие киевских построек константинопольским дальше названий не пошло, это ясно видно при сравнении Софии Киевской и Константинопольской. Киевскую Софию и Софию Константинопольскую роднит только то, что обе они имеют центрально-купольную систему построения, но если София Константинопольская имеет статическое построение масс, то София Киевская — динамическое. В Софии Киевской творчески использованы византийские приемы сооружения каменных зданий для реализации своего, оригинального замысла, в формировании которого немаловажную роль сыграл опыт постройки деревянных храмов.



П. Г. ЮРЧЕНКО

### СОФИЯ КИЕВСКАЯ И НЕКОТОРЫЕ ВОПРОСЫ ИСТОРИИ УКРАИНСКОЙ АРХИТЕКТУРЫ

До официального принятия христианства и появления каменных храмов на Руси уже были деревянные церкви. Как свидетельствует новгородская летопись под 989 годом: «постави владыва епископ Иоакимъ первую церковь деревянную дубовую святыне Софии, имущую верх 13»<sup>1</sup>.

Судя по количеству верхов, в летописи речь идет об очень большой деревянной церкви. Возможно, что многокупольным был и деревянный собор в Вышгороде под Киевом, построенный в 1020—1026 гг. Этих храмов давно уже нет, но есть некоторые украинские и русские многокупольные деревянные храмы XVI—XVIII вв., которые сохранили основу древнерусского приема построения деревянных срубов. Они состоят из нескольких срубов, над каждым высится верх-купол. Эта ясно выраженная стройная вертикально-центрическая композиция видна и в Софии Киевской. Здесь нет огромного, доминирующего купола как в Софии Константинопольской (рис. 1, 2), где мы видим «громаду неуклюжую, выходящую из циклопических каменных подпорок и пристроек, над которыми, в каменном кольце окон, царит одно из чудес земли — древне-приземистый, первобытно-простой, огромный и единственный на земле по легкости полушар-купол»<sup>2</sup>. София Киевская имеет много куполов, центральный отличается от остальных не столько своей величиной, сколько высоким расположением.

Первые православные церкви на Руси были построены из дерева, София же

<sup>1</sup> Полное собрание русских летописей. Т. III. Новгородские летописи. СПб, 1841.

<sup>2</sup> И. А. Бунин. Собрание сочинений. Т. III. М., Изд-во худож. литературы, 1965.

Киевская — из кирпича и камня. Но композиция и деревянного, и каменного храма исходит из одного и того же принципа. Зодчий мыслил общее построение храма как систему самостоятельных пространственно-замкнутых единиц — сруба, покрытого шатром, или ячейки из камня на четырех столбах с купольным покрытием, объединенных по определенному правилу вокруг центрального квадрата, покрытого высоким шатром или куполом на круглом или многогранном барабане. Такая система имеет глубокий конструктивный смысл и прежде всего в деревянных срубных зданиях. Известно, что деревянный сруб, квадратный или многоугольный, должен иметь замкнутый контур. Без этого он будет неустойчив, а поэтому крупные здания и сооружения — крепостные, замковые, дворцовые или культовые — состояли из целого ряда самостоятельных замкнутых срубов, объединенных в одно целое по определенному для каждого вида зданий принципу. Нечто подобное видно и в композиции древнерусских каменных храмов, выраженной иными конструктивными и архитектурными средствами. Здесь нельзя говорить о каком-то непосредственном влиянии деревянного зодчества на каменное, это было бы недопустимым упрощением.

Когда русские люди по велению киевского князя пошли в чужие земли, чтобы ознакомиться с религиями соседних народов, то их понятие красоты здания уже сложилось под влиянием монументальных деревянных зданий славянских земель. И, может быть, поэтому русских ходоков поразила красота центрально-купольных православных храмов, а не многонефных базилик.

Ярко выраженная многоглавность храмов позже стала основной чертой архитектуры XVII—XVIII вв., особенно на Приднепровьи. В качестве примера можно назвать такие выдающиеся произведения деревянной архитектуры, как пятиглавые церкви в Ромнах на Полтавщине, Синяве, Ходорове и Дашеве на Киевщине, казацкая девятиглавая в Новомосковске на Днепропетровщине и др. То же видно и в каменных храмах этого времени, например, в церкви над Экономическими воротами в Киево-Печерской лавре, Георгия в Выдубичах, Троицкой в Густыне на Черниговщине, Сорочинской на Полтавщине. Архитектурные формы этих зданий отличаются от форм Софии Киевской.

Дальнейшее развитие приема вертикально-центрической композиции многоглавия, новая трактовка этой идеи с особенной яркостью и своеобразием проводилась во время борьбы украинского народа против социального

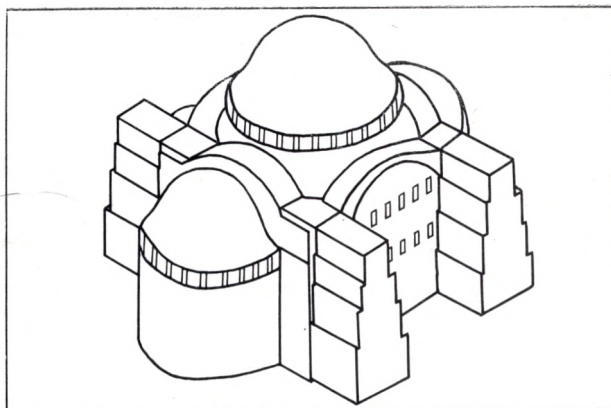


Рис. 1. Собор Софии в Константинополе.

и национального угнетения в конце XVI—XVII вв. Динамичность композиции, богатейшая пластика стен и лепных украшений, вычурность венчающих глав — все эти средства были использованы зодчими для выражения устремленности вверх, стройности пирамидального силуэта здания.

На протяжении многовековой истории София Киевская претерпела неоднократные разрушения, ремонты и достройки, которые сильно изменили внешний облик собора (рис. 3). Экстерьер собора сильно искажен достройками XVII—XIX вв. и толстым слоем штукатурки (рис. 4). Под штукатуркой фасадов скрыта одна из самых характерных и замечательных особенностей собора — трактовка поверхности стены. Зондажи на стенах собора и особенно центрального купола дают возможность представить древнюю отделку стен. Для кладки стен у мастера были большие плоские кирпичи-плинфа и эластичный розоватый раствор. Он укладывал плинфу горизонтальными рядами с глубокой подрезкой толстых швов, но отдельные места стены — верхний край, фризы, арки над окнами — выкладывал разнообразными узорами, укладывая плинфу вертикально, горизонтально и наклонно под разными углами. Поверхность стен получалась расчерченной разными узорами, причем ни один узор в точности не повторялся. Эту оригинальную, свободную по композиции и мягкой пластичности отделку можно видеть во всей красоте и неповторимости на стенах Спасо-Преображенского собора в Чернигове. Отделка поражает зрителя смелостью, непринужденностью и художественной выразительностью.

Оставались ли стены Софии с открытой фигурной кладкой, были побелены или покрыты тонкой затиркой — в

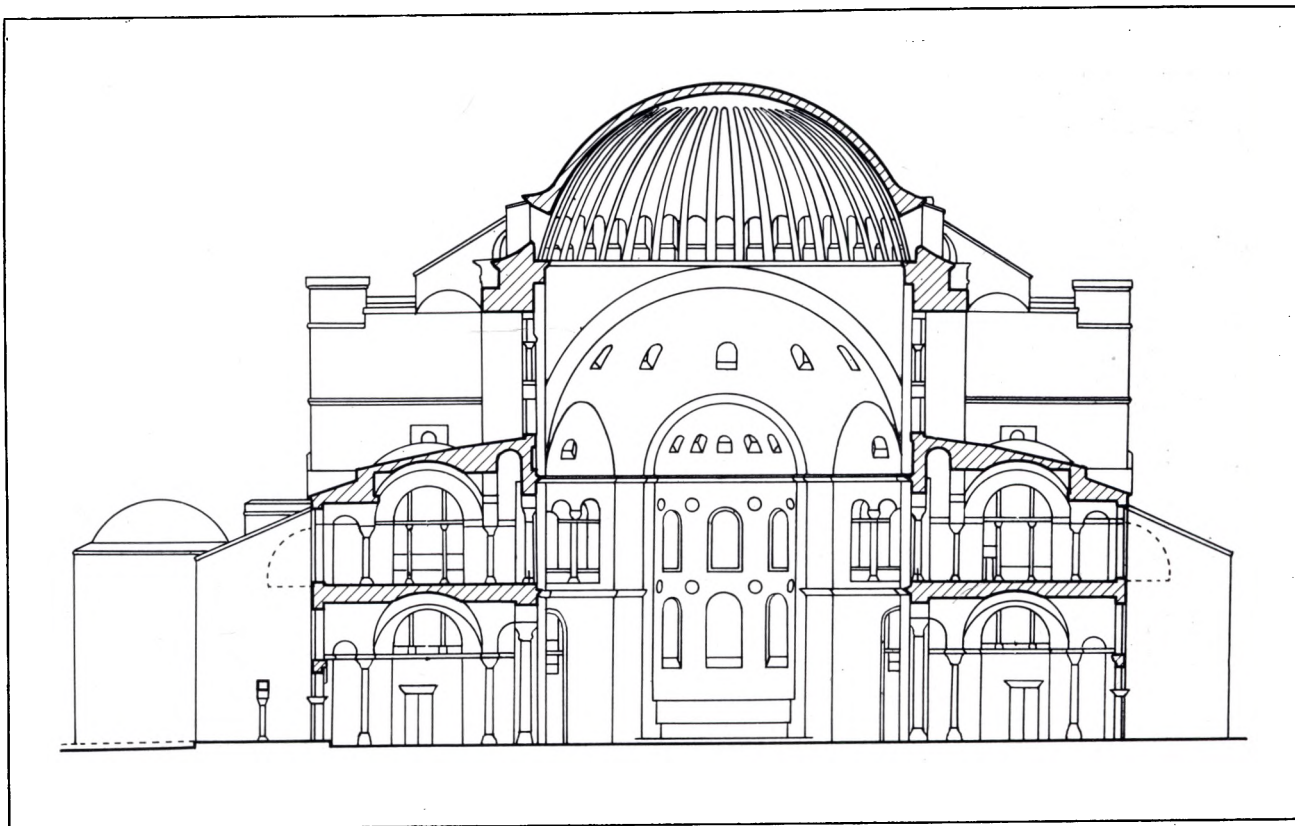


Рис. 2. Продольный разрез собора Софии в Константинополе. Архитекторы Анфимий из Тралл и Исидор из Миннега.

этом вопросе сегодня нет у ученых единства взглядов. София Киевская и украинские деревянные сооружения имеют разную форму, но принципиальный подход к отделке плоскостей стен — один. Мастер умело превращает конструктивный элемент в декоративный, не умаляя при этом его конструктивную сущность. Достаточно взглянуть на то, как врубки раскосов в дверных косяках или стойках и прогонах галерей в деревянных зданиях превращались в декоративное украшение с выступающими из плоскости стены головками нагелей. Выше говорилось о широких функциях здания Софии Киевской. Эти функции соответственно отразились на построении собора. Храм был окружен монументальной крытой галереей, где собирались киевляне и обсуждали общественные и политические дела. Устройство таких

галерей подчеркивает общественное значение здания. Украинские церкви в XVII в. были своеобразными центрами общественной жизни села или отдельных цехов в городе. При церквях были православные братства, школы, «шпитали». Здания имели крытые галереи в один или два яруса преимущественно вокруг притвора. Примерами таких храмов могут служить деревянные церкви Юры и Воздвиженская в Дрогобыче, церкви Гончарного цеха в Потеличах и Исаих на Львовщине, каменный Покровский собор в Харькове, церковь над Экономическими воротами в Киево-Печерской лавре и многие другие.

Деревянная архитектура XVII в. на Приднепровье сохранилась мало и дошла до нас с позднейшими переделками, которые в первую очередь коснулись галерей. Но

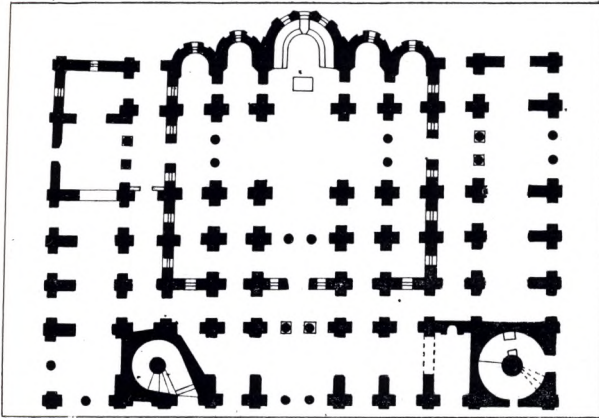


Рис. 3. План Софийского собора в Киеве, 1037 г.

Рис. 4. Восточный фасад Софийского собора в Киеве.  
Реконструкция Асеева Ю. С.



старинные гравюры, иллюстрации к рукописям и печатным книгам, а также записи путешественников свидетельствуют о значительном распространении вокруг храмов крытых галерей в один или два яруса.

В середине XVII в. при Богдане Хмельницком столицей Украины становится Переяслав. По свидетельству современников Переяслав конкурирует с Киевом, в нем сосредоточена была политическая жизнь Украины, здесь гетман принимал иностранных послов. Город обстраивался, строилась монументальная деревянная церковь Успения Богородицы. Павел Алеппский, видевший эту церковь в процессе ее постройки, отметил: «Эта церковь имеет двое хор: первые, по обыкновению, над западными воротами, для певцов, а выше них другой ряд хор, идущий кругом большого купола церкви, точь-в-точь похожий на хоры святой Софии по устройству и столбам. Они восхищают взоры зрителя и, хотя из дерева, имеют все подобие мрамора»<sup>3</sup>.

Не случайно Павел Алеппский, увидев хоры в Переяславе, вспомнил таковые в Софии Киевской. Несомненно, традиция устройства обширных хоров, заложенная строителями Софийского собора, долго жила в деревянном и каменном зодчестве Украины. Это подтверждается наиболее значительными памятниками украинской архитектуры. Гетман Самойлович, закладывая Троицкий собор Густынского монастыря в 1674 г., заботится об устройстве парадных хоров в несколько ярусов с красивой архитектурной обработкой арок, керамическим полом и лоджиями, выходящими в центральное пространство церкви и огражденными резным парапетом. Получился оригинальный, свежий по замыслу интерьер собора. Нечто подобное было сделано и в Николаевской церкви в Нежине, построенной на несколько лет ранее Густынского собора, в упомянутой уже деревянной Воздвиженской церкви в Дрогобыче, где устройство хоров оправдывается также наличием замечательной настенной живописи. В XVIII в. прием устройства обширных хоров, кроме хоров для певчих, теряет свое значение, если и можно привести пример такого устройства в деревянной церкви в Степани на Волини или бойковских

храмах в Маткове и Мохнатом, то здесь они выглядят уже как украшение и построены так, что практическое использование их весьма затруднительно.

В XVIII в. в силу разных причин церковное здание теряет значение центра общественной жизни, вслед за этим — постепенно отмирают некоторые архитектурные элементы здания (хоры и галереи) и превращаются в элемент украшения.

Стены Софии Киевской представляют собой своеобразные страницы коллективной летописи, на которых киевляне нанесли надписи самого разнообразного содержания — от близких летописным поминальным надписям до бытовых рисунков.

Жизнь общины получала отражение на стенах храма не только в виде графитти, но и средствами монументальной живописи. Среди фресок Софии Киевской большой интерес представляют светские фресковые росписи в центральном нефе, изображающие семью Ярослава Мудрого, и бытовые сцены на стенах северной и южной башен. Здесь изображены игры и танцы скоморохов, выступления ряженных и музыкантов, показано любимое развлечение князей — охота.

Монументальная живопись Софии Киевской как высокохудожественный образец культуры наших предков прямо или косвенно оказывала влияние на развитие монументального искусства славянских народов в том числе украинцев. Монументальная роспись многих деревянных храмов XVI—XVII вв. стремится отобразить в религиозной живописи общественную жизнь своего времени, отразить борьбу со всеми проявлениями социальной несправедливости. Вообще же отношение к религиозным сюжетам в искусстве было довольно вольным и своеобразным, недаром о гравюрах религиозного содержания в записи XVII в. сказано: «и украшает теми храмины, избы, клетки и сени пренебрежно, не для почитания образов святыхъ, но для пригожества»<sup>4</sup>.

София Киевская — выдающееся произведение древнерусского искусства — несомненно определенным образом влияла на искусство славян в последующие века. Приведенные некоторые факты из истории украинской архитектуры служат тому наглядным примером.

<sup>3</sup> «Путешествие антиохийского патриарха Макария в Россию в половине XVII века, описанное его сыном, архидиаконом Павлом Алеппским». М., 1896.

<sup>4</sup> Акты, относящиеся к истории южной и западной России. Т. IV. СПб, 1836.

Влияние византийской культуры на культуру Киевской Руси, в особенности на создание мозаик Софии Киевской длительное время переоценивалось. Ко времени начала нашей работы ученым разных отраслей науки, особенно археологической было известно много фактов, подтверждающих высокий уровень местных производственных навыков и художественных традиций. Эти открытия изменили существовавшие раньше характеристики памятников материальной и духовной культуры Руси. Изучение мозаик Софии Киевской подтверждает, что в их создании наряду с приглашенными иностранными мастерами принимали участие и местные. В литературе нет конкретных указаний о работах, выполненных местными мастерами, трудно определить меру их участия в работе и место в процессе общего развития техники мозаичного искусства.

Изучение местных особенностей не только стилистических, но и технических в древней монументальной мозаичной живописи является важной проблемой исследования древнерусских мозаик. Для решения этой задачи мозаики Софии



*В. И. ЛЕВИЦКАЯ*

### **О ПАЛИТРЕ МОЗАИК СОФИИ КИЕВСКОЙ**

Киевской, которые хорошо сохранились на площади 260 м<sup>2</sup>, являются богатейшей сокровищницей.

Уровень развития современной науки дает возможность углубить изучение древней техники мозаичного набора и на основании всестороннего анализа исследовать вопрос о мозаичном материале.

Изучению палитры мозаик Софии Киевской уделено большое внимание, так как вообще мозаичная палитра в сравнении с другими видами изобразительных искусств специфична.

Проведение реставрационных работ древней живописи в Софии Киевской способствовало изучению палитры и связанных с палитрой некоторых технических сторон.

Автором были получены консультации и полезные советы от многих видных специалистов различных отраслей науки. Необходимые анализы выполнялись различными учреждениями: колориметрические измерения — в Ленинграде в Оптическом институте им. С. И. Вавилова, химические анализы — в Киевском политехническом институте, спектральные — в лаборатории спектральных анализов Института геологии Академии наук УССР, петрографические — в Геологическом управлении УССР.

Палитра мозаик Софии Киевской состоит из 177 оттенков, из которых 143 принадлежат к хроматическим (цветным) и ахроматическим (белым, серым, черным), а 34 — к золотистым и серебристым.

Хроматический состав палитры систематизирован в порядке размещения цветов в спектре и для непрозрачных кубиков составляет 18 групп, различных



по цвету. В 19-ю группу вошли ахроматические образцы.

Каждая из 19 групп построена по принципу перехода от темных тонов к более светлым. Общий состав палитры отмечается богатством цветовых нюансов. 143 образца хроматических и ахроматических цветов объединены гармонической подобранностью и в целом вызывают впечатление мягкой переливчатости то ли перламутра, то ли серебра.

После такой систематизации возникла необходимость охарактеризовать цвета каждой из упомянутых групп. Аналогий для объективной характеристики цвета в искусствоведческой литературе нет. Способ словесного определения цвета путем указаний на типовые предметы, которые имеют явно выраженный цвет (печеночный, сиреневый), необъективен.

Для словесной характеристики цвета нами использован способ, рекомендованный наукой о цвете, — стандартная номенклатура цвета. При определении цвета использовались результаты колориметрии.

Колориметрия определяет цвет графически и в количественных выражениях для трех основных атрибутов цвета: цветовой тон, чистота цвета и яркость (в колориметрии сближается с понятием светлоты).

Результаты измерений привели к интересным выводам о декоративных особенностях мозаик Софии Киевской. Приведем некоторые из них. Результаты измерений синих кубиков дают низкие количественные показатели: чистота цвета 3% при яркости 1,7%, 10% при яркости 2,8%, 4% при яркости 12,9% и др. Это говорит о том, что цвет в этих кубиках приглушен. Эти же кубики, собранные в мозаичном наборе, дают интенсивный цвет и достаточную видимость на расстоянии 28 м и больше.

Такой же декоративный эффект дают пурпурные кубики 17-й группы. Цветной тон наиболее выразительных кубиков определяется 497', 517', показатели чистоты — 50% при яркости 4,5%, 4% при яркости 7%, то есть минимальные. А набор этих кубиков в драпировке складок одежды Оранты в сочетании с золотистой смальтой воспринимается глубоким пурпурным цветом. Изображение создано с использованием приглушенных синих и пурпурных цветов, не беспокоит зрителя отрывом цвета от стены.

Часто цвет отдельных кубиков в мозаичном наборе усиливается благодаря соседству с другим, воспринимается иначе в зависимости от объективных показателей цвета. Например, плащ евангелиста Марка, состоящий из пур-

пурных кубиков в сочетании с серыми, субъективно воспринимается как фиолетовый. Фиолетового цвета в палитре Софийских мозаик вообще нет.

Колориметрические данные дали возможность объективно осмыслить цвет всех групп и разделить составные палитры на две группы: кубики менее выразительные по цвету, которые в разрозненном виде кажутся даже непривлекательными (в наборе Софийских мозаик они покрывают большие площади), и кубики более яркие, которые использованы в мозаичном наборе только для орнаментальных площадей или в сюжетных композициях. Несмотря на небольшие площади набора, зритель очарован свежестью цветовой выразительности.

Особенности палитры не исчерпываются данными цветовой характеристики. Ее необходимо дополнить характеристикой фактурных качеств цвета. Фактурные качества цвета софийской палитры обусловлены особенностями структуры поверхности кубиков и могут быть разделены в соответствии с признаками поверхности на три группы: матовых образцов, слегка блестящих и блестящих.

Прозрачная смальта по сравнению с непрозрачной отличается еще и емкостью цвета — качеством, при котором цвет виден во всей толще окрашенного образца. В софийской палитре к прозрачной смальте относится, главным образом, золотистая смальта.

Калибр кубиков также является одной из особенностей характеристики мозаичной палитры.

В статье «О некоторых вопросах производства набора мозаик Софии Киевской»<sup>1</sup> приведены подробные данные о калибре кубиков в зависимости от характера изображения, от высоты и места в наборе.

Многогранность особенностей палитры, естественно, заставила заинтересоваться вещественным составом отдельных кубиков.

Ко времени нашего изучения химические исследования древнего стекла и смальты имели краткую историю. В опубликованных на эту тему работах указаны четыре типа древнего стекла.

Для выяснения поставленных вопросов необходимо было провести добавочные исследования, потому что раньше мозаичные стеклышки для пробы отбирали случайно, не принимая во внимание ни значимости, ни количества той или другой смальты в мозаичном наборе. По нашей инициативе были дополнительно проведены не

<sup>1</sup> В. И. Левickaя. О некоторых вопросах производства мозаик Софии Киевской. «Византийский Временник», М., 1959, XV.

только химические, но и спектральные и петрографические анализы.

Суммарные данные химических, спектральных и петрографических исследований стеклянных кубиков мозаичного материала позволили сделать выводы об их вещественном составе. Софийская смальта была изготовлена, в основном, по так называемому «античному рецепту» — натриево-кальциевокремнеземному типу стекла. В составе софийских стеклянных кубиков есть смальта, изготовленная по типу свинцовокремнеземных. В палитре Софии Киевской есть смальта и других типов, однако по количеству и декоративной значимости преобладают первый и второй типы стекла.

По технологическому процессу натриево-кальциевокремнеземный тип стекла отличается недоваренностью. Недоваренность стекла иногда определялась некоторыми процессами стекловарения (глушением, окраской). Однако стекло, которое отличалось недоваренностью, более отвечало требованиям высокого мастерства мозаичной настенной живописи, чем стекло свинцовокремнеземное с хорошей проваренностью.

К положительным качествам смальты типа натриево-кальциевокремнеземного стекла относится то, что шершавая, слегка блестящая поверхность, вследствие присущего ей свойства рассеянно отбивать пучки света, предотвращает в мозаичных изображениях образование ненужных бликов. К положительным качествам этой смальты относится также ее легкость. При объеме в  $10 \text{ см}^3$  натриево-кальциевокремнеземная смальта весит 20 г, а свинцовокремнеземная — 50—60 г. Легкая смальта для настенного набора мозаик более целесообразна и потому, что меньше нагружает штукатурный слой. Это обеспечивает лучшую связь штукатурки с вертикальными или сводчатыми поверхностями стен, предохраняет от оползаний и отслоений. Использование в Софии Киевской легкой смальты, закрепленной на крепкой почве, является одной из причин длительного существования больших плоскостей изображений (мозаик конхи на площади  $72 \text{ м}^2$ , главной апсиды на площади  $73 \text{ м}^2$ , в скуфии главного купола  $8 \text{ м}^2$ ).

Хорошо проваренная, но тяжелая свинцовокремнеземная смальта, хотя и отличается выразительностью цвета, но менее целесообразна для мозаичного набора больших настенных плоскостей. В Софийском соборе использован этот материал в подкупольных мозаиках, в виде квадратных и треугольных плиток этот же тип стекла использован для инкрустации панели в алтаре и в мозаиках пола.

В литературе о мозаиках Софии Киевской не было ясности относительно кубиков с матовой поверхностью. Как свидетельствуют петрографические и химические анализы, отдельные кубики с матовой поверхностью представляют собой естественные породы: известь различных структур (микрозернистая, зернистая), доломиты и магнезиты. В палитре они представляют самые светлые образцы. В наборе мозаик роль естественных материалов достаточно значительна. Белые кубики доломита или магнезита подчеркивают контуры орнаментальных деталей и увеличивают цветовую выразительность композиций. Высветленные участки одежды некоторых сюжетных изображений также заполнены естественным материалом. Основное назначение этого материала содержится в проработке карнации.

Колориметрические измерения известковых кубиков показали, что степень их окраски обеспечивает определенное соотношение в постройке светотеней условного рельефа карнации и увеличивает выразительность колористического решения.

Особую разновидность в палитре софийских мозаик представляет комплект золотистой и серебристой смальты. Цвет этой смальты имеет многочисленные вариации в зависимости от цвета металлической прокладки или цвета стекла, между которыми закреплена прокладка. Часть палитры с золотистой и серебристой смальтой включает 34 образца. Образцы систематизированы в зависимости от окраски основного стекла, для золотистой смальты составили шесть, а для серебристой — пять групп, различных по основному цвету. Сотрудник Эрмитажа В. Н. Кононов провел ряд исследований софийской золотистой смальты. Особенно интересным в его работе является то, что проводя исследования софийской золотистой смальты, Кононов одновременно исследовал современную золотистую смальту. Сопоставив результат, он выявил некоторые особенности софийской золотистой смальты<sup>2</sup>.

Одним из приемов изучения палитры было постоянное наблюдение колористических решений и связанных с ними технических приемов набора *in situ*. С помощью зарисовок, копирования, обмеров изучались палитры отдельных изображений, колористических решений композиций, сверялась достоверность комплекта палитры. Изучение натуры привело к выводу, что мозаичный ан-

<sup>2</sup> В. Н. Кононов. Отчет об исследовании золотистых смальт Киево-Софийского собора. В. И. Левицкая. Материалы исследований палитры мозаик Софии Киевской, «Византийский Временник», (XXIII), М., 1963.

самбль Софийского собора построен, в основном, на приглушенных цветах: синих, пурпурных, светло-серых; важную роль играет также белый.

Эти выводы привели, в частности, к решению очень интересного вопроса, связанного с понятием «яркости». Известно, что софийские мозаики считаются яркими. Понятие «яркость» в терминологии художественного восприятия не нормировалось, не изучалось, в нем содержится большая свобода субъективного художественного восприятия.

На основе данных колориметрических измерений палитру хроматических цветов Софии Киевской следует считать приглушенной, «неяркой»: понятие «неяркая» в данном случае характеризует низкий уровень чистоты и коэффициента яркости. Колорит Софийских мозаик, построенный на указанных цветных кубиках, не следует связывать с сочным определением «яркий».

Результаты всесторонних исследований софийской палитры дали возможность:

получить новые научные сведения о цвете и вещественном составе мозаичного материала, которые раскрывают декоративное значение древнего мозаичного материала и углубляют сведения о декоративных особенностях мозаик Софии Киевской;

показать, что выводы о софийских мозаиках, основанные на субъективных впечатлениях, неточны и даже ошибочны;

расширить сведения об источниках изготовления мозаичного материала Софии Киевской;

констатировать наличие в мозаиках Софии Киевской не только привозных материалов, но и местного изготовления;

рассматривать цельный по замыслу и грандиозный по размеру первоначальной площади набора софийский

мозаичный ансамбль отдельными частями, исполненными на различных этапах мозаичного набора. Благодаря этому стало возможным выделить на участках подкупольных мозаик, в частности в сюжете «Севастийские мученики», творения местных мастеров;

используя метод изучения палитры софийских мозаик продолжить изучение палитры мозаик Михайловской церкви в Киеве;<sup>3</sup>

углубить изучение вопроса об участии местных мастеров в процессе создания мозаичной живописи на Руси, и, в частности, композицию «Севастийские мученики» считать одним из звеньев, связывающих два выдающихся памятника на Руси (Софию Киевскую и Михайловскую церковь в Киеве).

Археологические исследования в Чернигове, Переяславе-Хмельницком и других местах выявили фрагменты мозаичного набора и большое количество росписей. Данные этих исследований вместе с исследованиями палитр Киевской Софии и Михайловской церкви в Киеве свидетельствуют о том, что древнерусские мастера в создании мозаичного декора использовали, главным образом, свинцовоокремнеземную смальту.

Проведенная автором работа не считается законченной, вопрос о роли местных мозаичистов в процессе общего развития техники мозаичной живописи требует дальнейших исследований. Необходимо продлить изучение мозаичных материалов, полученных в последнее время при археологических исследованиях на территории СССР, а также местных особенностей палитры мозаичного материала на Руси.

<sup>3</sup> В. И. Левицкая. О палитре михайловских мозаик. М., «Искусство», 1966.  
В. Н. Лазарев. Михайловские мозаики. М., «Искусство», 1966.

В Софии Киевской на стенах двух башен, лестницы которых ведут на хоры («полати»), сохранились редчайшие образцы светской фресковой росписи XI в., являющиеся уникальным произведением мировой монументальной живописи раннего средневековья. В южной башне изображены сцены константинопольского ипподрома, в северной — сцены торжественной церемонии у византийского императора, в обеих башнях — сцены охотничьего содержания. Все эти росписи обрамлены богатым декоративным фресковым орнаментом. Фрески башен привлекали внимание многих ученых. Они пытались выяснить мотивы, вызвавшие выполнение данных фресок, их содержание, происхождение отдельных композиций, сводятся ли разнообразные сюжеты всех фресок в одно цельное содержание. К сожалению, все предшествующие исследования имеют существенные расхождения. Это объясняется тем, что все исследователи имели дело не с оригинальной стенописью, а с фресками, грубо переписанными масляными красками в XIX в., либо с далеко не точными акварелями академика Ф. Г. Солнцева, выполненными во время ремонта. Кроме того, для ответа на многие вопросы было недостаточно фактического материала.



А. Д. РАДЧЕНКО

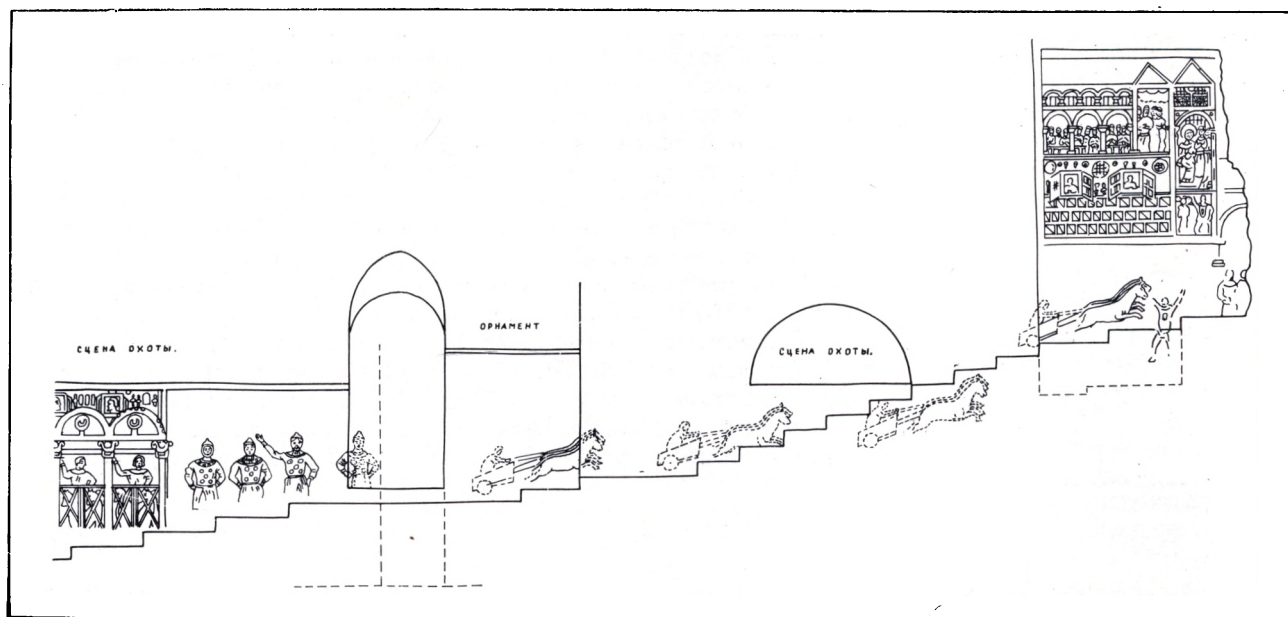
#### К ВОПРОСУ ОБ ИЗОБРАЖЕНИИ ИППОДРОМА В ЮГО-ЗАПАДНОЙ БАШНЕ СОФИИ КИЕВСКОЙ

Проведение систематических работ по реставрации Софии Киевской и, в частности, после раскрытия в башнях фресок от позднейших записей, впервые предоставило возможность для их подлинно научного изучения. Многие фрески в башнях утрачены и проследить, как были скомпонованы фрагменты фресковых композиций, определить их содержание вряд ли когда-нибудь будет возможно из-за разрушения целого ряда связующих частей. Некоторые фрески дошли в плохом состоянии (имеются выбоины), часть фресок в южной башне все еще скрыта аркосолием XVIII в., низ их скрыт под чугунными плитами современной лестницы. Все это чрезвычайно усложняет исследовательскую работу.

Однако, в результате архитектурно-археологических исследований, проведенных в башнях, получены новые данные, которые дали возможность решить ряд неясных ранее вопросов. Эти исследования вполне определенно установили функциональное назначение башен.

В настоящее время вход в юго-западную башню представляет собой дверь, пробитую позднее изнутри собора. Зондажами на внешней и внутренней поверхности южной стены башни удалось установить наличие заложенного поздним кирпичом древнего портала входа.

Таким образом, в древности обе башни были изолированы от посетителей собора. Они служили лестничным входом на полати для князя, его семьи и ближайшего круга придворных. Поэтому нет ничего удивительного в том, что на стенах лестничных башен изображены светские сюжеты.



Реконструкция фресковой росписи. Композиция «Ипподром», XI в. Автор А. Д. Радченко.

Акад. Н. П. Кондаков<sup>1</sup> первый усмотрел в росписях башен, что главнейшие сюжеты имеют цельное содержание и смысл. Несмотря на то, что основные выводы Н. П. Кондакова об общем содержании фресок неверны (так как сюжеты всех фресок в двух башнях он свел к одному содержанию — разнообразные цирковые представления на константинопольском ипподроме), некоторые его комментарии, в частности о сценах ипподрома в юго-западной башне, до настоящего времени сохраняют свою ценность.

На левой стене южной башни, в нижнем фризе, развертываются в определенной последовательности сцены константинопольского ипподрома. У входа — стамма, т. е. помещение для состязующихся, состоящее из четырех аркад, и в них четыре генноха, или возничих на колесницах, запряженных четырьмя лошадьми (левое звено четырех аркад утрачено и дописано масляными красками). Возничие одеты в одежды различного цвета.

<sup>1</sup> Н. П. Кондаков. О фресках лестниц Киево-Софийского собора. Записки Императорского русского археологического общества. Т. III. СПб, 1888.

По мнению Н. П. Кондакова «здесь изображены четыре константинопольских дима с точно указанными главнейшими их отличиями в цвете туник: димы Венетов — Голубых, Прасинов — Зеленых, Левков — Белых, Русиев — Красных».

Далее возле стаммы стоят три фигуры: одна поднятием руки объявляет старт, а две другие стоят заложив руки за спину.

При внимательном изучении зондажа на внешней поверхности западной стены юго-западной башни (ниже окна) видно, что оконный проем в древности был уже на 25 см и длиннее, так как нижняя часть древнего проема позже заложена на 1 м кирпичом.

Данное открытие заставило более внимательно исследовать правую часть композиции, примыкающую к оконному проему. И вновь открытие. У самого окна обнаружено изображение согнутой в локте руки. Теперь стало совершенно ясно, что, когда древний узкий оконный проем был расширен до существующих размеров, часть стены с изображением четвертой фигуры была стесана.

Благодаря раскрытию древних фресок в башне удалось сделать ряд новых наблюдений. Дальше оконного проема на стене была открыта фресковая роспись протяженностью 1 м 35 см, плохо сохранившаяся. Здесь почти на уровне чугунных лестниц изображена (очень фрагментарно) квадрига в беге. Контуры колесницы едва прослеживаются, от фигуры возничего сохранилась лишь спина и часть руки, головы четверки лошадей скрыты опорной стеной (аркосолнем), поставленной в XVIII в. для укрепления свода башни.

Этот аркосолий скрывает древнюю стену башни с фресковой росписью. В связи с этим нет никаких возможностей определить, какие сюжеты скрыты. Лишь там, где заканчивается аркосолий, на древней стене башни размещается фресковое изображение дворца (кафисма) ипподрома со зрителями и византийским императором в ложе. Здесь комментарий акад. Н. П. Кондакова сохраняет свою ценность, так как он первый усмотрел в данной композиции дворец ипподрома. О содержании данной фрески существовали противоречивые толкования, некоторые усматривали здесь суд, тюрьму.

Левая нижняя часть фресковой композиции дворца ипподрома была скрыта аркосолнем XVIII в. и весь низ ее находился под чугунными плитами современной лестницы.

В наше время, когда в этом месте частично разобрали аркосолий XVIII в. (шириной 75 см), а уровень лест-

ниц XIX в. опустили до уровня древних ступеней (54 см), то на древней стене, ниже дворца, обнаружилась фресковая роспись XI в. с изображением стартующей колесницы.

Эти новые данные вызывают вопрос, где же были изображены еще две стартующие колесницы?

Обнаруженные две колесницы в двух концах аркосолия XVIII в. дают основания утверждать, что на древней стене башни, закрытой этим аркосолнем, и под чугунными лестницами XIX в. размещались (возможно существуют и сейчас) еще две стартующие колесницы с возничими.

Итоги всех этих исследований позволяют с достаточной степенью полноты представить графическую реконструкцию фресковой композиции «Ипподром», размещенной в юго-западной башне Софии Киевской (рисунки).

Графическая реконструкция выполнена на основе архитектурно-археологического обмера. При входе, на левой стене башни (общая протяженность 14 м) размещаются следующие сцены ипподрома: стамма с еще закрытыми решетчатыми воротами, где находятся четыре колесницы с возничими перед стартом. Возле стаммы стоят четыре фигуры, одна из них объявляет начало игр. Дальше оконного проема с интервалом размещаются четыре составляющиеся колесницы; одна из них приблизилась к финишу, у которого находятся дворец ипподрома со зрителями и византийским императором.

Большой интерес вызывают у зрителей скоморохи, изображенные на фресках башен Софии Киевской. Эти необычные для церковной росписи изображения в свое время вызвали оживленную дискуссию среди историков и искусствоведов. О них появилось много легенд и научных предположений.

Основной недостаток многих гипотез заключался в преувеличении роли византийского влияния на развитие культуры Киевской Руси, считалось, что сюжеты росписей заимствованы из константинопольского цирка. Для подтверждения своей мысли исследователи прибегали к формально-стилистическому анализу фресок и разного рода аналогиям, игнорируя при этом социальную роль скоморохов в жизни наших предков. Один из первых исследователей светской росписи Софии Киевской Н. Кондаков говорил, что фрески башен Киевского Софийского собора изображают зрелища константинопольского цирка и никакого отношения к древнерусскому быту не имеют<sup>1</sup>. Последующие исследования опровергают эти утверждения.

Большое количество фольклорных, летописных и других материалов о скоморохах убедительно раскрывает их значение в жизни наших предков, следо-



*П. А. ЦЫБЕНКО*

### **ИЗОБРАЖЕНИЕ ТЕАТРАЛЬНЫХ ЗРЕЛИЩ НА ФРЕСКАХ БАШЕН СОФИИ КИЕВСКОЙ**

вательно, появление их изображений на фресках башен Софии Киевской вполне закономерно.

Исполнитель фресок хорошо был осведомлен о всех сферах жизни князя, вероятно он был участником и организатором театральных зрелищ при дворе князя, поэтому ему нетрудно было выбрать наиболее характерные сцены из представлений скоморохов и изобразить их на фресках.

Сравнивая эти фрески с росписями на религиозные темы, нетрудно заметить, что по характеру письма они значительно отличаются от церковной живописи. В них нет идеалистической трактовки образа. Художник стремится реалистически изобразить каждую сцену, насколько это позволяли характер живописи того времени и его мастерство. Если в религиозных сюжетах художник придерживался канонических образов святых, то в бытовых сценах он стремится передать реальную действительность. Все сюжеты фресок взяты из самой жизни. Рисунок человеческих фигур проверен на натуре. Все фрески написаны с большим знанием композиции, рисунка и цвета, что свидетельствует о высоком мастерстве художника.

По характеру письма росписи стен башен можно разделить на две группы. Для одной из них характерно стремление художника к тщательному выписыванию деталей, измельчению фигур и нагромождению отдельных сцен в пределах одной композиции. В этой манере написана сцена конных состязаний, ко-

<sup>1</sup> Н. П. Кондаков. О фресках лестниц Киево-Софийского собора. Записки императорского русского археологического общества. Т. III. СПб, 1888.



Рис. 1. Фреска «Скоморохи».

торию принято называть «Ипподром». По манере письма она напоминает древние миниатюры.

Вторая группа росписей написана более свободно, монументально. К ней принадлежат фрески, изображающие охоту и игры скоморохов. Разная манера письма свидетельствует о том, что фрески исполнили несколько художников.

Наибольшей популярностью пользуется фреска, изображающая скоморохов, танцовщиков, музыкантов и акробатов (рис. 1). На основании изучения остатков графьи, выявленных во время реставрации фрески в 1964 г., С. Высоцкий и И. Тоцкая утверждают, что в левой части

композиции изображен орган. Эту мысль авторы статьи подтверждают сведениями, взятыми из патерика Киево-Печерского монастыря, в котором говорится о развлечениях князя Святослава Ярославича (1073—1076 гг.) «...Многы играюще пред ним; овы гусленые гласы испущающим, и инем мусикейскыя пискы гласящим, иныя те органныя, и тако всем играющим и веселящимся, якоже обычай есть перед князем»<sup>2</sup>.

Фреска «Скоморохи» позволяет сделать вывод, что сце-

<sup>2</sup> С. Высоцкий, И. Тоцкая. Новое о фресках «Скоморохи» Софии Киевской. В сб. «Культура и искусство Древней Руси». Л., ЛГУ, 1967.





Рис. 2. Фреска «Сражение человека с чудовищем».

ны развлечений не случайное явление, а установившийся обычай.

Композиция фрески поражает продуманностью каждой детали, полнотой показа музыкальных инструментов и реальностью образов скоморохов. Для того, чтобы одна фигура не заслоняла другую, художник размещает их не только по горизонтали, но и по вертикали. Чтобы подчеркнуть движение танцовщиков, он нарушает симметрию и направляет движение по кругу. Это дает возможность передать характер движения отдельных фигур и прочно связать их между собой.

Скоморохи владели мастерством мимики, которая игра-

ла важную роль в их искусстве. Это выразительно показано в фресках.

На правой стороне фрески изображены два акробата. Один держит шест, а другой взбирается по нему. Такие акробатические зрелища были широко распространены у наших предков. Одежда акробатов ничем не отличается от одежды скоморохов, танцовщиков и музыкантов.

В северной башне изображен певец-музыкант. Изображенный в руках музыканта смычковый инструмент представляет исключительную ценность для исследователей музыкальных инструментов.

В этой же башне находится и недавно открытая фреска «Борцы», на которой изображены две борющиеся фигуры. Фреска «Сражение с чудовищем» изображает сцену с рожеными: мужчина в маске чудовища намеревается вилами заколоть вооруженного топором воина (рис. 2).

Изображения фресок «Скоморохи» чередуются с изображениями ипподрома, охоты и разных обрядов и бы-

товых сцен. Мозаики и фрески Софии Киевской имеют высокую художественную ценность, фрески башен, которые изображают быт Киевской Руси, являются своеобразной летописью, которая позволяет увидеть много интересных сцен из жизни наших предков. По содержанию и по художественной ценности они являются уникальным памятником мирового значения, который заслуживает тщательного исследования.

Интереснейшие сведения о животном мире Киевской Руси и древнем охотничьем промысле можно почерпнуть из многочисленных фресок, сохранившихся на стенах башен Софии Киевской. Фрески эти тем более ценны, что зачастую являются единственным свидетельством по интересующему вопросу. На стенах Софийского собора изображены некоторые из зверей, которые в наше время или совсем вымерли, или живут в других частях нашей страны.

На стене южной башни находится изображение охоты на дикого кабана, или вепря. Ловец-охотник, протянув вперед левую руку, натравливает на зверя большую собаку, которая напоминает современную северную лайку. В правой руке охотник держит копье, которым бьет зверя «под лопатку». Копье, или рогатина, принадлежит к найдревнейшему оружию. Это оружие использовалось даже при охоте на таких сильных зверей, как дикий кабан. Интересно, что на стене Золотых ворот киевским археологом В. Н. Даниленко обнаружен древний процарапанный графический рисунок (граффито), изображающий кабана и охотничью собаку.

Выше рисунка «Охота на вепря» находятся изображения каких-то удивитель-



Н. В. ШАРЛЕМАНИ

#### **ЖИВОТНЫЙ МИР И СЦЕНЫ ОХОТЫ НА ФРЕСКАХ СОФИИ КИЕВСКОЙ<sup>1</sup>**

ных зверей, которые повалили дикого коня, за одним зверем бежит охотник с копьем в руке. Внимательное рассмотрение этих рисунков дает основание утверждать, что эта сцена изображает охоту с помощью пардусов, или гепардов. Пардусы несколько раз упоминаются в древних литературных источниках, но ископаемых останков этих животных на территории Украины пока не найдено.

Немного выше на стене показана сцена ловли дикого коня-тарпана. Три всадника гонятся за тарпаном, стараясь накинуть ему на шею лasso или аркан. Изображение дикого коня целиком соответствует древним описаниям этого животного. Несмотря на то, что на юге Украины последние тарпаны жили еще в 30-х годах XIX в., их костей почти нет в наших музеях. Нет и рисунков настоящих диких тарпанов. Таким образом фреска в Софийском соборе имеет огромную ценность и для палеозоологов.

Не менее интересны рисунки сохранившиеся на столбе в южной башне. Здесь есть сцена охоты на белку. Два ловца с собакой, напоминающей современную лайку, пытаются добыть зверька, выскочившего из дупла. Один держит копье, которым, видимо, выгнал зверя из гнезда, другой целится в зверька из лука. Добывание белок, куниц, соболей и бобров на мех в давнее время было очень распространено.

Рядом со сценой охоты на белку изображено нападение «лютого зверя» на всадника (рис. 2). Эта сцена напоминает фразу из завещания Владимира Мономаха: «Лютый зверь скочи ко мне на бедра и конь со мной поверже». Что

<sup>1</sup> В подготовке материалов принимал участие Г. К. Голдин.



Рис. 1. Фреска «Охота на медведя».

имели в виду наши предки под «лютым зверем», до сих пор не выяснено. По нашему мнению «лютым зверем» на юге Руси называли льва, который до XI в. встречался на Кавказе. На севере Руси «лютым зверем» называли медведя, а на Дальнем Востоке — барса. Рисунок (граффито) льва с гривой найден С. А. Высоцким в 1966 г. в церкви Михаила в Выдубицком монастыре в Киеве. Изображения львов встречаются у скифов (на посуде, оружии и других изделиях).

На стенах северной башни Софийского собора меньше рисунков охотничьего содержания. На больших площадях стен роспись вообще не сохранилась. Возможно,

здесь были изображены лоси, туры, зубры, бобры, лисицы и другие животные, упоминающиеся в летописных источниках.

Среди сохранившихся изображений есть очень интересные, например, фреска «Охота на медведя» (рис. 1). На всаднике — шапка, напоминающая шлем, левой рукой, по-видимому в охотничьей перчатке, отважный охотник схватил медведя за нижнюю челюсть, а в правой руке держит копьё-рогатину, которым старается ударить зверя «под лопатку».

По литературным источникам известно, что медведей было много на территории Киевской Руси и водились



Рис. 2. Фреска «Нападение «лютого зверя» на всадника».



Рис. 3. Ловчая птица, возможно, белый кречет.

они не только в лесной части, но и на границе лесостепи и степи. Изображение перекликается с воспоминаниями Владимира Мономаха «Медведь ми у колена подклада укусил».

Выше на стене башни сохранилось изображение оленя, которого гонит охотничья собака, напоминающая современную гончую.

В северной башне сохранилось интересное изображение неизвестного копытного зверя. Он имеет туловище коня, но его уши длиннее, чем у коня, а хвост короче и тоньше. Животное имеет бледносерую окраску. По этим признакам можно считать, что это дикий осел, или онагр. Кости онагра находили во время раскопок в Ольвии на берегу Днепро-Бугского лимана, возле Вышгорода у Киева и на отмелях Десны.

Среди фресок северной башни имеется изображение двугорбого верблюда. Верблюды в давние времена часто попадали на нашу землю с востока вместе с кочевника-

ми. Их использовали для перевозки грузов и на сельскохозяйственных работах.

В различных местах на стенах обеих башен Софийского собора изображены ловчие птицы: белый кречет, (рис. 3), соколы, ястребы-тетеревятники. На одной из фресок ястреб-тетеревятник схватил зайца. Вероятно, эта живопись относится к раннему периоду христианства на Руси, когда еще бытовало двоеверие. От язычества в народе долго еще оставались различные его элементы.

Большинство зверей на стенах Софии — это древние тоtemы. Такого количества бытовых изображений нет ни в одном монументальном живописном ансамбле древности.

До настоящего времени остается нерешенным вопрос о происхождении фресок на стенах ходов на хоры Софии Киевской, оригинальная ли это древнерусская живопись или ее сюжеты заимствованы из византийской.

Вряд ли можно считать бытовую анималистическую живопись башен Софии заимствованной из Византии, в ней содержится ряд изображений, чуждых для природы Византии.

Трудно предположить, что для византийцев представляли интерес охотник на белку с собакой и с луком, ловля дикого коня при помощи аркана, человек, несущий окорок.

Существует прямое указание на то, что в Византии на стенах храмов по приказанию императора Андроника Комнина изображали зверей в ловах, в которых он участвовал на Руси. Эти изображения создавали на стенах «храма 40 мучеников» (в Константинополе) значительно позже, чем на хорах Софии Киевской.

Таким образом, возможно, фрески на стене византийского храма созданы по образцу киевского храма.

В 1964 году в Софии Киевской была окончена реставрация древней настенной росписи. Из-под копоти и наслоений позднейших записей было открыто 260 м<sup>2</sup> мозаичной и более 2000 м<sup>2</sup> первоначальной росписи собора.

Мозаичные и групповые фресковые изображения в Софии названы, расшифрованы и описаны, но только 6 единичных фресковых изображений из общего числа (более 500) сохранили надписи на греческом языке.

Попытка определить иконографические типы единичных фресковых изображений была сделана в XIX в. профессором Петербургской академии художеств Ф. Г. Солнцевым.

В 1867 г. член императорского русского археологического общества И. И. Срезневский и Ф. Г. Солнцев побывали в Киеве и привезли прорисы на кальке изображений настенной живописи Софии Киевской. Эти рисунки, уменьшенные фотоспособом, были изданы в Петербурге как оригинальные фрески и мозаики Софии Киевской. Но к 1867 г. все древние фрески собора были уже записаны масляной краской. Таким образом, в альбоме Ф. Г. Солнцева одновременно фигурируют древние мозаики и рисунки маслом XIX в.



И. А. ГОЛОВАНЬ

### НОВЫЕ ДАННЫЕ ПО ИКОНОГРАФИИ<sup>1</sup> ДРЕВНЕЙ РОСПИСИ СОФИИ КИЕВСКОЙ

При сверке всех изображений альбома Ф. Г. Солнцева с оригинальными фресковыми изображениями на стенах собора выяснилось, что в нем имеется значительное количество ошибок даже в размещении фигур на плане, на развертках стен, в рисунках отдельных фигур. Все рисунки Ф. Г. Солнцева имеют имена-надписи и часто фигурируют в изданиях о Софийском соборе.

Но еще Д. Айналов и Е. Редин критически оценивали эти подписи. «Подлинником для византийской иконографии принято называть известное руководство (Ерминия) монаха Дионисия Фурнографиото, составленное не ранее XVI века. Очевидно, что для Киевской Софии такого рода справка была в принципе ошибочной. Но при реставрации, стремившейся не сохранить древность, а записать весь храм заново и подогнать древние фрески под новые колера маляров, этим фрескам давали приличные имена по произволу»<sup>2</sup>.

В. И. Лазарев в работах, касающихся живописи Софии, называет некоторые типичные изображения. Несколько древних единичных изображений были определены С. А. Высоцким, который прочитал надписи-граффити под ними.

<sup>1</sup> Под словом иконография следует понимать тот или иной штамп в написании лика, фигуры; штамп претерпевал изменения в различные исторические эпохи, в нем отражались особенности художественных школ, национальные, политические и классовые устремления заказчиков.

По иконографическому типу изображения можно определить время, школу мастеров, даже национальную принадлежность художников, своеобразие, самобытность и стилистические особенности произведений.

<sup>2</sup> Д. Айналов, Е. Редин. «Древние памятники искусства Киева», 1899, X.

Среди расшифрованных изображений интересным является изображение святителя в приделе Антония и Феодосия (южная внутренняя галерея) (рис. 1). Святитель назван в альбоме Ф. Г. Солнцева «Аверкием». Фигура представлена фронтально, в характерной одежде святителя: омофор с крестами переброшен через плечо, евангелие в левой руке и весло в правой, низкая челка, борода длинным клином. Такое же изображение святителя встречается во многих памятниках; ближайшей аналогией ему является изображение святителя в алтаре Спаса-Нередицы в Новгороде с сохранившейся подписью. Иконография его настолько типична, атрибуты настолько бесспорны, что не требуют даже особого доказательства. Это Фока, покровитель мореплавания, который был очень популярен на Руси.

Следует остановиться на сюжете «Три отрока» в росписях Софии Киевской. Сюжет этот был очень популярен в ранней иконографии. Он широко употреблялся в монументальной живописи храмов и в миниатюрах (миниатюра из Псалтыря в Британском музее). В Софии Киевской он повторен несколько раз. В центральном нефе на первом севере-восточном столбе от иконостаса на высоту всего нижнего регистра сверху вниз один за другим изображены три ветхозаветных отрока. Поза у всех фронтальная. Лица молодые, длинные каштановые волосы, большие глаза миндалевидной формы, руки согнуты в локтях в позе моления, плащи застегнуты на груди пряжкой. Под плащем надета туника, задрапированная спереди в виде округленного фестона. Имена их в альбоме Ф. Г. Солнцева определены правильно (сверху вниз) — Анания, Азария, Мисаил (рис. 2).

Расположение отроков на ближайшем столбе от алтаря подчеркивает их значение. С северной стороны хоров на западной стене помещено изображение этих отроков уже в «пещи огненной».

В Георгиевском приделе на западной стене есть композиция, сохранившаяся неполностью: с левой стороны — фигура с приведенным выше описанием отрока, правее — трехчетвертная фигура, пробитое позднее окно уничтожило верхнюю часть ее, и еще правее — остаток плаща третьей фигуры, выглядывающий из-под масляной живописи XIX в. (рис. 3).

В этой композиции до настоящего времени обращалось внимание только на левую фигуру. Она названа в альбоме Ф. Г. Солнцева и вошла в литературу как пророк Даниил.

Обратимся к иконографии последнего. Как известно, пророк Даниил — это четвертый юноша, приставленный



Рис. 1. Фреска внутренней южной галереи.

к Навуходоносору в услужение. Он всегда изображался в азиатской одежде, молодым, с такой же прической, как и отроки, но его одежда более богато украшена. Его отличает от изображения остальных отроков необходимый в иконографии атрибут пророка — свиток. Свиток этот Даниил держит или развернутым, или свернутым, но ни в ранней, ни в поздней иконографии пророки не изображались без свитка. Следовательно, на фреске Георгиевского придела в Софии Киевской изображен не Даниил, а один из отроков. Остатки изображений еще двух отроков подтверждают, что в древности здесь было изображение трех отроков и Даниилом назван отрок Анания, так как эти три отрока



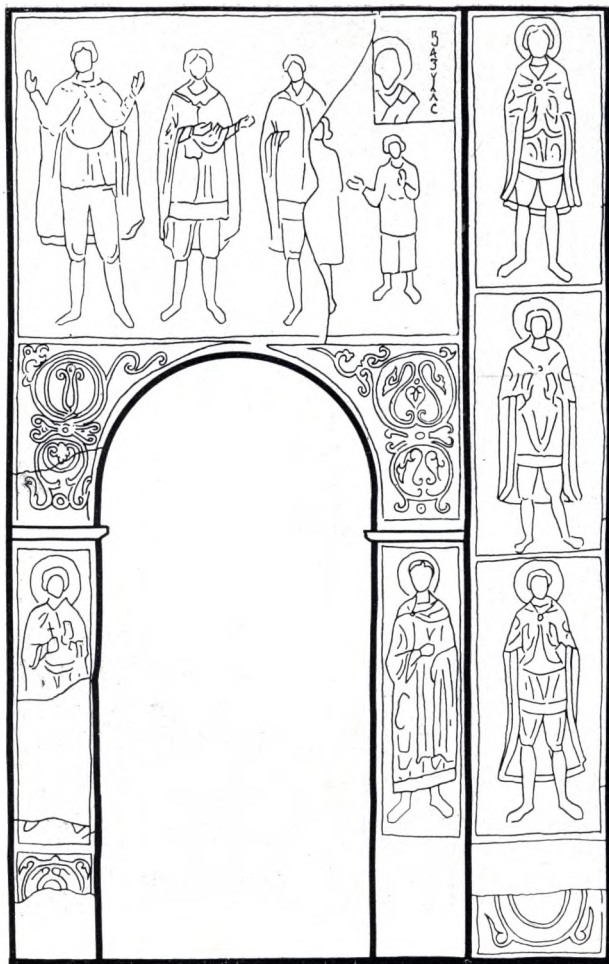


Рис. 2. Схема фрески на северо-восточном столбе центрального нефа.

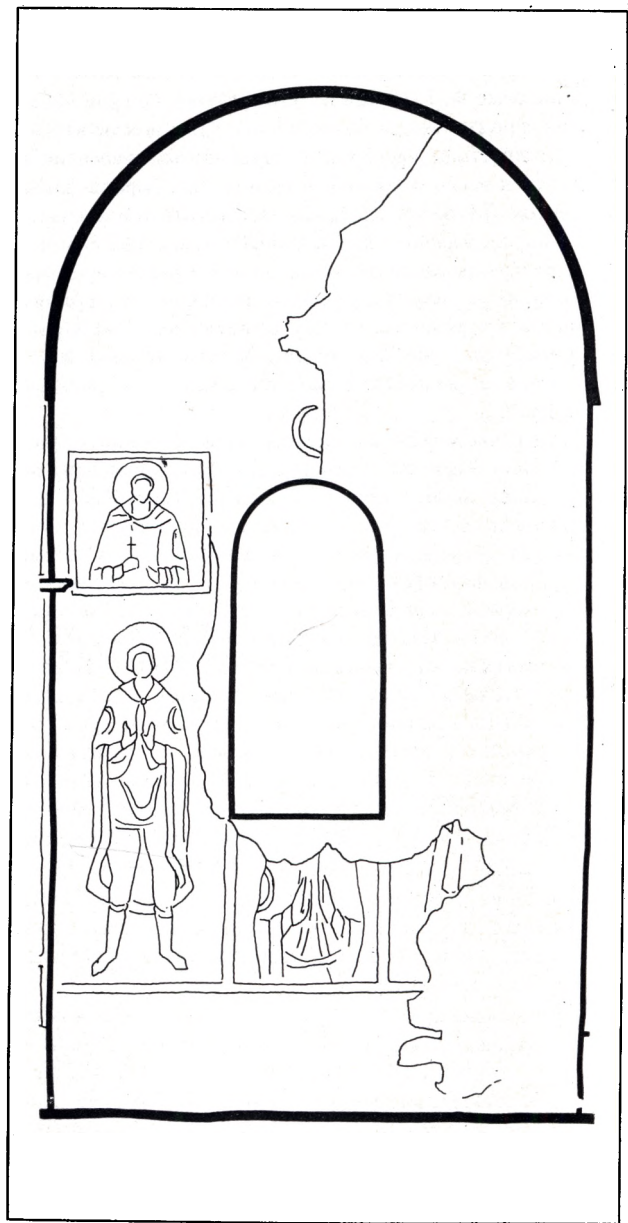


Рис. 3. Схема фрески XI в. на северной стене Георгиевского придела.

всегда изображались в строгой последовательности — Анания, Азария, Мисаил. Это изображение помещено сравнительно далеко от алтаря, в приделе Георгия, в «биографии» которого они не упоминаются. Георгий —

покровитель князя Ярослава Мудрого, основателя собора и заказчика росписей. Размещая главнейших мучеников в приделе Георгия, руководители росписи собора стремились провести параллель между Христом и

князем, подчиняли иконографическую систему своим политическим задачам, уподобляя князя наместнику бога на земле. Это изображение является еще одним подтверждением оригинальности и самобытности Софии Киевской и ее росписи, в частности, подтверждает, что расписывался придел при жизни князя и под его контролем.

Сюжет «трех отроков» встречается еще раз, хотя это изображение не относится к первоначальной росписи собора. На северной стене центрального придела Софии Киевской над аркой поверх изображения части ктиторской композиции семьи князя Ярослава П. И. Юкин в 1935 г. под масляной живописью XIX в. обнаружил композицию, которую он характеризует как фреску XV—начала XVI вв. и назвал ее «Неизвестные святые» (рис. 2). Здесь изображены три юноши и остатки нимба четвертой фигуры. Юноши одеты в типичные одежды ветхозаветных отроков с молодыми лицами и характерными шапочками. Левая, самая высокая фигура, держит руки в позе моления, две другие — протягивают руки в сторону алтаря и отсутствующей четвертой фигуры. Нет никакого сомнения, что это изображение трех ветхозаветных отроков. Что из себя представляла четвертая фигура? Сказать трудно. Но вполне вероятно, что это могло быть изображение Даниила. Подобное по композиции изображение встречается на недавно откры-

той фреске Успенского собора Московского кремля и датировано XVI в. Если согласиться с П. И. Юкиным, что фреска относится к XV—началу XVI вв., то тогда Вестерфельд в 1651 г. не мог видеть полностью портрет княжеской семьи, так как он был покрыт изображением трех отроков.

На этой фреске сохранилась часть более поздней надписи, которую проф. Попов относит к XVII—XVIII вв. и утверждает, что она написана поверх фрески XV—XVI вв. Если согласиться с датировкой П. И. Юкина, то писалась фреска в период Омельковичей в Киеве и по стилю совпадает с изображением ангела на южной стене Михайловского придела в Софии Киевской. Более точно датировать эту композицию можно будет после технического анализа фрески, раскрытой П. И. Юкиным.

Приведенные примеры расшифровки некоторых типов в росписи Софии Киевской подтверждают, что в подборе сюжетов руководители росписи не следовали слепо установленной традиции, а подчиняли ее своим политическим и национальным задачам.

Дальнейшая расшифровка иконографических типов в росписях Софии Киевской позволит сделать вывод об общей системе ее росписи, о ее месте в ряду других памятников этого периода, уточнить датировку, особенности стиля и художественной школы.

О существовании в древности живописного декора на фасадах Софийского собора было известно исследователям, так как в зондажах сохранились небольшие фрагменты древней росписи. Однако вопрос о наружных росписях Софии специально в литературе не разбирался. В. Мясоедов<sup>1</sup>, Н. Окунев<sup>2</sup>, И. Грабарь<sup>3</sup> изучали отдельные фрески в бывших открытых галереях собора, но они рассматривали стилистические особенности росписи и не обращали внимание на значение этих фресок в оформлении фасадов здания. Упоминания о наличии в древности росписи на фасадах Софии встречаются в некоторых общих трудах по древней архитектуре<sup>4</sup>. В. Н. Лазарев в книге «Мозаики Софии Киевской» среди многих вопросов упоминает о росписи фасадов Софии не разбирая специально этой темы<sup>5</sup>. Сохранившиеся фрагменты росписи на фасадах не показаны на макете реконструкции Софии. В настоящем сообщении идет речь только о наличии и системе наружных росписей Софии.



И. Ф. ТОЦКАЯ

### НАРУЖНЫЕ РОСПИСИ СОФИИ КИЕВСКОЙ

К наружным росписям храма относятся росписи, выполненные непосредственно на фасадах здания, на наружных частях оконных и дверных откосов, а также роспись окружавших собор открытых галерей. Как считают, архитектурный облик Софии сложился в результате нескольких строительных периодов, первоначальным являлся пятинефный собор, окруженный одной одноэтажной галереей. Затем над одноэтажной галереей строится второй этаж, а вокруг храма возводится еще один ряд одноэтажных галерей и южная башня. Следующий строительный этап — возведение северной башни и устройство крещальни рядом с южной башней<sup>6</sup>. Поэтому вопрос о наружных росписях включает два пункта: роспись фасада оконченной Софии и роспись первоначального фасада Софии (т. е. окруженной одним рядом галерей).

#### *Роспись фасадов оконченной Софии*

На фасадах современного собора в местах, открытых зондажами, обнаружены фрагменты древней росписи.

В глубине ниши на западном фасаде собора около северной башни написан расцветший шестиконечный крест (рис. 1). Рисунок выполнен густой черной краской не по специально положенной штукатурке, а по строительному раст-

<sup>1</sup> В. Мясоедов. Фрески северного притвора Софийского собора в Киеве. СПб, 1915.

<sup>2</sup> Н. Окунев. Крещальня Софийского собора в Киеве. «Записки отделения Русской и Славянской археологии Русского Археологического общества». Т. X. СПб, 1915.

<sup>3</sup> И. Грабарь. Фрески Апостольского придела Киево-Софийского собора. «Записки Русского Отделения Русского Общества». Т. XII. СПб, 1918.

<sup>4</sup> Нариси історії архітектури Української РСР. Київ, Держбудвидав, 1957. Нариси з історії українського мистецтва. Київ, «Мистецтво», 1966. Історія українського мистецтва. Т. I. Київ, Вид-во Академії наук УРСР, 1966.

<sup>5</sup> В. Н. Лазарев. Мозаики Софии Киевской. М., «Искусство», 1960.

<sup>6</sup> Н. И. Кресальный. Софийский заповедник в Киеве. Киев, Держбудвидав, 1960.



Рис. 1. Роспись в нише на западном фасаде.

вору — обмазке кладки, которая не закрыла полностью торцы кирпича и выступы строительного камня. Изображение расцветшего креста (четырёх- и шестиконечного) встречаются в Софийском соборе в Михайловском и Георгиевском приделах, в западной внутренней галерее и в южной башне. Иногда крест вкомпонован в орнамент, иногда написан отдельно в медальоне.

На своде ниши по довольно толстому слою фресковой штукатурки написан растительный орнамент. Полоса орнамента разделена зигзагообразной линией на большие треугольники, в которые вписаны пальметки. В треугольник, находящийся в зените свода, вписан расцветший шестиконечный крест. Рисунок выполнен белой краской по желтому и красно-коричневому фону. Ближайшей

аналогией этому орнаменту является орнамент на пило-не в западной внутренней галерее.

В древности живопись украшала не только названную нишу на западном фасаде. В XVII в. Павел Алеппский видел росписи в других нишах на фасадах собора: на северном фасаде — изображение креста и композицию «Св. София», на восточном фасаде — «...окна (ниши. — И. Т.), замазанные известью и гипсом, с изображениями и иконами святых внутри»<sup>7</sup>.

При внимательном рассмотрении рисунка восточного фасада Софии, выполненного Вестерфельдом в 1651 г., в нишах главной абсиды также видны изображения.

<sup>7</sup> «Путешествие антиохийского патриарха Макария в Россию в половине XVII века, описанное его сыном архидьяконом Павлом Алеппским». М., 1896.

Эти изображения, виденные Павлом Алеппским и зарисованные Вестерфельдом, большей частью были древними, потому что к 1 половине XVII в. была восстановлена только центральная часть собора, галереи находились в руинах и выполнение в тот период большого количества новых росписей на фасадах не представляется реальным.

Украшение ниш на фасадах росписью имеет аналогии в ряде древнерусских памятников: в Георгиевском соборе Новгородского Юрьева монастыря<sup>8</sup>, в Новгородской Пятницкой церкви<sup>9</sup>, в Черниговской Пятницкой церкви<sup>10</sup> и др. О наличии изображений в нишах на фасадах храмов домонгольской эпохи красноречиво свидетельствует один из рисунков Вестерфельда, на котором на стене разрушенного храма в нише видно поясное изображение святого.

На фасадах Софии сохранились остатки росписи, которая усиливала и подчеркивала архитектурный декор здания:

на западном фасаде вокруг дверного проема северной башни (рис. 2) кладка тщательно затерта цемяночным раствором и поверху красной краской проведены полосы, имитирующие кирпичную кладку «с утопленным рядом»;

на южном фасаде на уступе средней арки тройного проема галереи непосредственно по кладке проведена широкая красная полоса, подчеркивавшая форму арки; на восточном фасаде над бывшим проемом южной наружной галереи в двухступчатой нише сохранились следы подводки красной краской по обоим уступам ниши, а над бывшим проемом северной внутренней галереи сохранились остатки раскраски поребрика красной краской.

В верхних частях фасадов Софии в древности также существовала роспись. Исследователи, проводившие зондажи, замечали следы красной краски на барабане главного купола<sup>11</sup>. Здесь, очевидно, краской были усилены детали архитектурного декора: меандр, орнамент



Рис. 2. Дверной проем северной башни.

из треугольников и др. Небольшие ниши над барабаном главного купола были покрыты тонким слоем белой штукатурки<sup>12</sup>, что выглядело эффектно на фоне красно-розового собора.

Прием усиления архитектурного декора с помощью подкраски, по-видимому, в древности получил широкое распространение: следы такой росписи сохранились над северным порталом Георгиевского собора Юрьева монастыря в Новгороде, в ряде новгородских памятников XIV—XV вв.<sup>13</sup>, а также на остатках северной стены Успенского собора Киево-Печерской лавры.

В древности фресковая роспись украшала наружные части дверных и оконных откосов Софии. В нижней ча-

<sup>8</sup> М. К. Каргер. Раскопки и реставрационные работы в Георгиевском соборе Юрьева монастыря в Новгороде. «Советская археология», 1946, VIII.

<sup>9</sup> Г. В. Гладенко, Л. Е. Красноречьев, Г. М. Штендер, Л. М. Шуляк. Архитектура Новгорода в свете последних исследований. Сб. «Новгород. К 1100-летию города». М., «Наука», 1964.

<sup>10</sup> Н. В. Холостенко. Архитектурно-археологические исследования в Пятницкой церкви в Чернигове. «Советская архитектура», 1956, XXVI.

<sup>11</sup> Следы красной краски на центральном барабане видел И. Моргилевский (Н. М. Чернышев. Искусство фрески в Древней Руси. М., «Искусство», 1954)

<sup>12</sup> Ю. С. Асеев. Архитектура Київської Русі X—початку XII століття. «Історія українського мистецтва». Київ, Вид-во АН УРСР, 1966.

<sup>13</sup> Г. М. Штендер. Николо-Дворищенський собор XII в. «Памятники архитектуры Новгорода». М., «Наука», 1968.

сти собора почти повсеместно в бывших оконных и дверных проемах видны внутренняя и наружная половины орнамента. В дверном проеме северной башни сохранился орнамент, украшавший наружную часть откоса. Это узор из стеблей, завитков и почек, выполненный синей-черной краской по розово-желтому фону.

Роспись оконных и дверных откосов известна в ряде древнерусских памятников: в Новгородском Николо-Дворищенском соборе<sup>13</sup>, в Полоцком Спасо-Евфросиниевском соборе<sup>14</sup>, в Каневской Георгиевской церкви и др. Большую роль в художественном оформлении фасадов Софии играла роспись открытых галерей. Сохранившиеся фрагменты фресок в бывших наружных галереях собора говорят о том, что галереи были расписаны полностью: на тягах арочных проемов были помещены поясные изображения святых в прямоугольных рамах (среди этих изображений — известные фрески «Адриан» и «Наталья» в северной галерее<sup>15</sup>, фрески «Домн» и «Филиппола» в южной галерее<sup>16</sup>), на щеках арок сохранились фигуры святителей и изображения крестов. В зените арок сохранились круглые медальоны, разделенные крест-накрест пересекающимися линиями на четыре равных сектора. В каждый сектор вписана пальметка. Орнаментированные медальоны в зените арок встречаются также во внутренних галереях собора, а в зените арок и сводов внутри Софии помещены хризмы. Фрески сохранились на тягах обоих аркутанов — в крещальне и у северной башни. Здесь были написаны отдельно расположенные медальоны с орнаментами и изображениями святых. Над аркутаном у северной башни сохранились остатки орнамента. Восьмигранные столбы, входившие в аркаду наружной галереи, в древности были расписаны полностью, включая и наружные грани. Фрагменты фресковой штукатурки со следами красочного слоя сохранились на всех восьмигранных столбах (обычно фреска уходит под более позднюю закладку проемов галерей). Лучше всего сохранилась фреска на двух гранях восьмигранного столба северной галереи (рис. 3) — красочный цветочно-лиственный орнамент: в круги вписаны «сасанидские пальметки», между кругами — цветок с листьями. Аналогичный орнамент встречается в соборе в трансепте, в приделе Петра и



Рис. 3. Роспись на восьмигранном столбе бывшей северной наружной галереи.

Павла, в Михайловском приделе, в западной внутренней галерее и в южной башне.

В верхней круглой части восьмигранного столба под шиферным карнизом написан меандровый орнамент. Аналогичный орнамент встречается в соборе на хорах, в оформлении пучкового столба южной трехпролетной арки.

Наружные пилоны крещатых столбов в древности, по видимому, расписаны не были. Об этом говорит надпись-граффито на одном из наружных пилонов западного

<sup>14</sup> А. Л. Монгайт. Фрески Спасо-Евфросиниевского монастыря в Полоцке. «Культура Древней Руси». М., «Наука», 1966.

<sup>15</sup> Изображения Адриана и Натальи были изучены В. Мясоедовым, который находил в них стилистическую близость с мозаиками Софии Киевской.

<sup>16</sup> Изображения Домна и Филиппола были изучены И. Грабарем, который находил в них стилистическую близость с фресками абсиды Георгиевского придела.

фасада, выполненная непосредственно по строительному раствору кладки<sup>17</sup>.

Интересен вопрос о времени выполнения фресок наружных галерей относительно периодов строительства собора. В месте примыкания аркбутана к северной башне сохранился фрагмент фресковой росписи, переходящей со стены башни на аркбутан. Нигде в зондажах, открывающих кладку северной башни и прилегающих аркбутанов, нет остатков фрески, уходящей под кладку башни. Несомненно, что прилегающие аркбутаны были расписаны уже после возведения северной башни.

Что касается устройства усыпальницы в восточной части северной галереи, то она была встроена после того, как наружную галерею украсили фреской: на восьмигранных столбах северной галереи фреска уходит под кладку усыпальницы.

На фресках наружных галерей собора сохранились надписи-граффити, позволяющие датировать эту роспись не позднее 70-х годов XI в.<sup>18</sup>

Полихромия фасадов древней Софии Киевской — исключительно интересное явление. Наружные росписи являлись важным фактором в решении архитектурного образа здания, и это следует учитывать при анализе архитектуры собора.

Изучение наружного живописного декора Софии приобретает особое значение, если учесть влияние его архитектуры и живописи на последующее древнерусское зодчество.

#### *О росписи фасадов первоначальной Софии*

В литературе высказывалось мнение, что фресковой росписью были украшены фасады первоначальной Софии, окруженной одним рядом галерей.

Бесспорным доказательством этого считалась роспись на пилоне восточной стены крещальни, которая уходит под кладку аркбутана второго ряда галерей (рис. 4), следовательно, аркбутан был пристроен к древнему фасаду уже украшенному фреской. Таким образом, к росписи первоначального фасада относили орнамент и фигуру святого в крещальне на пилоне, к которому примыкал аркбутан, а также изображение столпника в бывшей северной наружной галерее собора<sup>5</sup>.

К этому заключению следует отнести с большой осторожностью. Была ли, действительно, роспись в кре-



Рис. 4. Северо-восточный угол крещальни.

щальне на пилоне, к которому примыкает аркбутан, выполнена до пристройки аркбутана?

В крещальне хорошо видны три вида древнейших кладок: на восточной стене — кладка внутренней открытой галереи (т. е. первоначального фасада собора); на южной, западной и северной стенах — кладка второго ряда галерей, включающих аркбутан, и южной башни; на восточной стене — кладка встроенной абсиды в древний арочный проем<sup>2</sup>. Кроме того, на северной стене крещальни видна бутовая кладка шириной 0,8 м под верхней пятой аркбутана до пола, впритык к пилону на древней восточной стене. Это — прикладка к стене под древний аркбутан, препятствовавшая осадке его верхней пяты. Точно такая же прикладка сохранилась под аркбутаном у северной башни. Прикладки не упомянуты в трудах по исследованию архитектуры Софии, но показаны на плане реконструкции собора, хранящемся в музее.

<sup>17</sup> Сведения представлены С. А. Высоцким.

<sup>18</sup> С. А. Высоцкий, Древнерусские надписи Софии Киевской. Киев, «Наукова думка», 1966.

Эти прикладки были возведены после того, как наружная галерея, в том числе и аркбутаны, были украшены фресковой росписью. Об этом говорит тот факт, что повсеместно роспись на пилонах и тягах аркбутанов уходит под кладку прикладок. Причина возведения прикладок была одна: начавшаяся осадка верхних пят аркбутанов, которые не были перевязаны с кладкой внутренних галерей собора. Аркбутан в крещальне дал значительно большую осадку, чем аркбутан у северной башни: расстояние между аркбутаном и расположенным ниже шиферным карнизом в крещальне — 64 см, у северной башни — 75 см (при одинаковом уровне шиферных карнизов во всех наружных галереях)<sup>19</sup>.

В крещальне осевший и отошедший от стены аркбутан перекрывает частично фрагмент фрески на пилоне выше шиферного карниза. Эта фреска представляет собою орнамент (пальметку), который снизу (над карнизом), сбоку (по краю пилон) и сверху обведен широкой полосой разгранки. Линия облома фрески идет ровно по верхнему краю разгранки, причем у самого края облома видны легкие горизонтальные вмятины — следы затирки штукатурки мастерком, что обычно встречается на стыке плоскостей, идущих под углом. В одном месте на линии облома видно небольшое закругление штукатурки от стены. Это говорит о том, что орнамент заполнял часть пилон между шиферным карнизом и другой плоскостью, которая находилась под углом к плоскости пилон. Этой плоскостью мог быть только аркбутан, который впоследствии осел и перекрыл верхнюю часть орнамента.

Ниже шиферного карниза на пилоне также сохранилась фреска (она видна в щели между пилоном и прикладкой).

Орнамент над карнизом и фреска ниже карниза представляют собой одно целое с росписью древней восточной стены крещальни.

На восточной стене сохранились фрагменты раститель-

ного орнамента (выше шиферных карнизов) и фигуры святителей (ниже карнизов). На южной стене крещальни сохранилась композиция «40 Севастийских мучеников»<sup>20</sup>.

Изучение стыков штукатурки показало, что изображения на восточной стене выполнялись одновременно с композицией «40 мучеников»: сначала был положен слой штукатурки под орнамент на восточной стене, затем — штукатурка под верхнюю часть композиции, затем — слой штукатурки под нижнюю ее часть и только после этого была положена штукатурка на восточной стене под фигуры святителей.

Таким образом, и южная, и древняя восточная стена крещальни были расписаны после возведения второго ряда галерей с южной башней и изображения на восточной стене крещальни нельзя считать росписями фасада первоначальной Софии.

Нет также оснований считать изображение столпника в северной наружной галерее собора остатками росписи фасада первоначальной Софии. Изображение находится на пилоне ниже шиферного карниза, в то время как аркбутан примыкал значительно выше карниза. Фреска представляет одно целое с орнаментом на соседней плоскости пилон, причем этот стилизованный узор из побегов лозы не находит себе аналогий среди сохранившихся орнаментов Софии. Скорее всего изображение столпника и орнамент были написаны после возведения северной наружной галереи.

О наружном живописном декоре оконченной Софии можно судить по довольно многочисленным остаткам росписи на фасадах, в оконных и дверных проемах, в наружных галереях, но в настоящее время нет бесспорных данных о наличии росписи уже на фасадах «первоначального собора», окруженного одним рядом галерей. Дальнейшее изучение вопроса о наружных росписях древней Софии Киевской возможно только в ходе последующих архитектурно-археологических исследований собора.

<sup>19</sup> Факт осадки аркбутана отметили архитекторы И. В. Моргилевский и Г. М. Штендер.

<sup>20</sup> Фрески крещальни были изучены Н. Окуневым.



Одной из характерных особенностей византийского зодчества было использование в убранстве интерьеров, в особенности культовых построек, различных видов монументально-декоративного искусства, среди которых немаловажную роль играла скульптура, облицовка и резные детали из мрамора и других ценных пород камня.

Мрамор широко применялся в архитектуре Киева уже в первых постройках X в., о чем свидетельствуют фрагменты мраморных деталей, обнаруженные при раскопках одного из дворцов и Десятинной церкви. К ним, в частности, относится impostная капитель и фрагменты мозаичного пола, хранящиеся ныне в Софийском музее<sup>1</sup>. Не случайно летописец называл Десятинную церковь «мраморяной».

В убранстве Софийского собора также был применен мрамор. Об этом свидетельствуют многочисленные архитектурные фрагменты. Но лишь несколько фрагментов сохранились на месте (мраморные пороги и плиты, которыми облицованы стены горнего места), остальные (более ста) находятся в экспозиции музея и его фондах.



Ю. А. НЕЛЬГОВСКИЙ

## МРАМОРЫ СОФИИ КИЕВСКОЙ

Мраморные детали Софийского собора давно привлекли к себе внимание исследователей. Первым описал это собрание Д. Айналов<sup>2</sup>. Попытку реконструкции алтарной преграды предпринял автор статьи<sup>3</sup>. Цель настоящей публикации — дать обмеры характерных образцов софийского лапидария и подытожить некоторые исследования роли и места различных деталей в первоначальном убранстве храма.

Сложность решения задачи усугубляется тем, что нет достоверных данных, в каких местах здания были найдены эти фрагменты и относятся ли они все к Софии.

Путешественники XVI—XVII вв. наряду с мозаиками и фресками упоминают об украшениях камнем, косвенно указывая на местонахождение фрагментов. Секретарь польских королей Рейнольд Гейденштейн, бывший в Киеве в конце XVI в., упоминает о притворе и колоннах из порфира, мрамора и алебаstra<sup>4</sup>. Архидиакон Павел Алеппский в своем описании путешествия в Москву антиохийского патриарха Макария (1653—1655 гг.), упоминает о чане из белого мрамора с крышкой больших размеров, вогнутой формы и украшенной кре-

<sup>1</sup> М. Каргер. Древний Киев. Т. II. М.—Л., Изд-во АН СССР, 1961.

<sup>2</sup> Д. Айналов. Мраморы и инкрустации Киево-Софийского собора и Десятинной церкви. Труды XII Археологического съезда в Харькове (1902). Т. III.

<sup>3</sup> Ю. Нельговский. Материалы до вивчення первісного вигляду оздоблення інтер'єра Софії Київської. В кн. «Питання історії архітектури та будівельної техніки України». Київ, Держбудвидав, 1959.

<sup>4</sup> Сборник материалов для исторической топографии Киева и его окрестностей. Киев, 1874.

стами, далее говорит о колоннах, находящихся у церкви<sup>5</sup>. В период между посещениями храма этими путешественниками София была обобра на униатами<sup>6</sup>. Собор пришел в запустение, обрушилась его западная часть, именно в это время мраморное убранство храма было разграблено, поподало, потеряло свою связь с архитектурным остовом.

При восстановительных работах и достройках в XVII—XVIII вв. часть фрагментов была использована для украшения, а многие, вероятно, остались на подворье, покрытые землей. В 1838 г. Академией художеств в Киев для изучения памятников старины был командирован художник М. Шурупов. Им были произведены раскопки в усадьбе собора, при которых были «найжены в земле мраморные, значительной величины камни, с высечкой на карнизе оных украшений характера гробницы Ярослава и отрезок четвертой колонны». В счете, приложенном к его рапорту, значится: «Вынуты земли рвами в нескольких местах церковной ограды Софии, в которых отыскано две мраморные колонны, две капители, камни с высечкой карнизов и древних рам из мрамора».

Все это указывает на то, что колонны и обрамления дверных проемов были найдены вне здания. Это не расходится с упоминанием П. Лебединцева, что под полом крайнего северного придела находились еще две колонны<sup>7</sup>. Загадочным является указание Е. Голубинского на место, где находились в храме колонны, «...которые остаются до настоящего времени две на верхней западной галерее или полатях, на середине их стенки или их барьера, и под серединой дуги свода, и две у западных входных дверей, как притолоки для последних»<sup>8</sup>.

О том, что две колонны стояли у западного входа и были расписаны, есть свидетельства и других исследователей (А. Прахов), изображены они на фотографии 1880 г.<sup>9</sup>, но объяснить наличие колонн на хорах трудно, вернее всего Голубинский был введен в заблуждение. Характер колонн и баз (одна из баз совпадает по размерам с колонной и на них есть одинаковые клейма), их размер свидетельствует об их принадлежности ско-

рее всего к какой-то наружной части здания, какими могли быть притворы. Не исключено, что они являлись опорами западной ветви внутреннего креста или же наружной галереи, подчеркивая значимость главного входа. По высоте колонны могли поддерживать разрушенные входы западной ветви.

На обломке одной из колонн сохранилась надпись. На основе палеографических данных С. А. Высоцкий, исследовавший надпись, считает возможным датировать ее не ранее XV, но и не позже XVI в. Это важное обстоятельство позволяет предполагать, что не позже XVI в. та часть здания, в которую входили мраморные колонны, была разрушена. Позже обломок колонны был использован как надгробный камень над захоронением какого-то Фомы. Кто был этот Фома установить не удалось.

Обращает внимание то обстоятельство, что колонны отличаются большей тщательностью отделки, базы же обработаны грубо. Колонны с базами и капителями соединялись при помощи железных штырей, утопленных в отверстия и залитых затем свинцом. На боковых поверхностях колонн есть ряд отверстий, служивших, очевидно, для крепления каких-то примыкавших элементов. На одной из баз — два углубления для установки парапетов, которые располагались по отношению друг к другу таким образом, как это могло быть при расположении колонн по углам шестиугольника. Это обстоятельство не исключает предположения, что колонны могли являться частью кивория с шестью опорами, который находился, подобно Боголюбовскому киворию, снаружи, возле храма (рис. 1).

Четыре мраморные капители, хранящиеся в Софийском заповеднике, были найдены Праховым под полом церкви у солен (порога). Они могли принадлежать киворию и преградам алтаря, диаконника и жертвенника, которых возможно было несколько. Капители корзинчатого типа различного размера орнаментированы крестами и акантовыми листьями (рис. 2).

Исследование остатков пола и следов порога древней предалтарной преграды дало возможность установить, что часть мраморных плит образовывала порог первоначальной невысокой предалтарной преграды такого типа, какой изображен на мозаике «Евхаристии» в Михайловском соборе в Киеве (рис. 3). На этом основании была составлена реконструкция древней алтарной преграды.

Ни по следам древней предалтарной преграды на полу, ни по высоте поперечин более поздней преграды, следы

<sup>5</sup> Павел Алеппский. Путешествие антиохийского патриарха Маркария в Россию в половине XVII в. Вып. II, М., 1897.

<sup>6</sup> О. Левицкий. К истории возведения в Киеве Унии. Чтения исторического общества Нестора Летописца. Киев, 1891.

<sup>7</sup> П. Лебединцев. Возобновление Киево-Софийского собора в 1843—1859 гг. Киев, 1879.

<sup>8</sup> Е. Голубинский. История русской церкви. Т. I, М., 1901.

<sup>9</sup> М. Каргер. Древний Киев. Т. II, М.—Л., Изд-во Академии наук СССР, 1961.

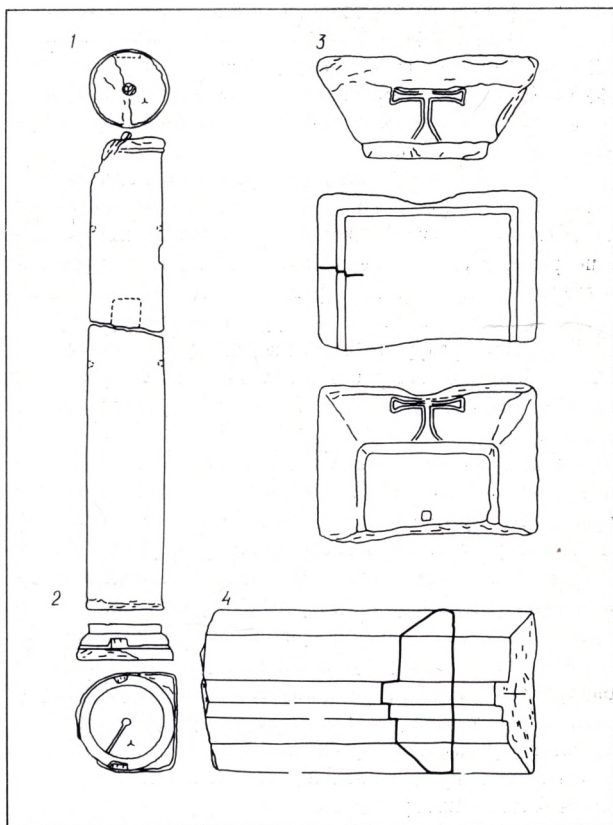


Рис. 1. 1, 2 — колонна; 3 — фрагмент капители; 4 — фрагмент обрамления.

которой имеются на восточных столбах, колонны и капители отнести к преградам нельзя.

Характер обработки, орнамента капителей, профили деталей и их порезка имеют сходство с херсонесскими мраморами XI—XII вв., та же грубоватость отделки, те же орнаментальные мотивы.

Вместе с тем, орнамент капителей имеет много аналогий в декоративном убранстве самого Софийского собора и других древнерусских сооружений Киева. Обращает на себя внимание особенность меньшей из капителей: отсутствие на нижней ее части каких-либо следов прикрепления к стволу колонны. Снятая снизу фаска давала возможность крепить ее в выемке скорее деревянной, чем каменной колонны (см. рис. 2).

Особую группу составляют фрагменты мраморов, относящиеся к обрамлениям входов в храм. При понижении полов сооружения до первоначального уровня были обнаружены мраморные пороги западного — главного входа и боковых — южного и северного. Первые два находятся на месте, фрагмент третьего — в лапидарии. Порог западного входа (рис. 4) представляет собою плиту полуметровой ширины, в которой сделано заглабление (7 см) для свободного хода дверных створок. По углам его имеются выемки для металлических подпятников, на которые устанавливались дверные полотнища. Бронзовый подпятник был обнаружен под поздним раствором в южном углу. К углублениям подходят канавки для заливки свинца. Примерно посередине, несколько к югу, устроено отверстие для дверного шпингалета. Его удаление от порога дает возможность установить, что створка двери была толщиной около 15 см. По углам плиты плоскость порога проходит на всю ее ширину, определяя этим толщину косяков обрамления (18—20 см). В южном углу сохранился камень, уложенный на древний раствор, на верху есть метка для центрирования косяка при его установке. Вокруг отверстия для шпингалета камень раздроблен так, как это могло бы быть при выламывании дверей. Возможно, это след памятного 1240 г. Тот же характер имели и несколько меньшие по размерам пороги боковых входов.

Много архитектурных мраморных фрагментов может быть отнесено к косякам и притокам обрамлений, на это указывает устройство на углах отверстий с металлическими кольцами, служивших гнездами для вхождения шипа на верху дверного полотнища и характерные скосы под 45° (рис. 5). Размеры одной из притолок (около 120 см в свету) не позволяют отнести ее ни к главному, ни к боковым входам, о которых шла речь, — она для них коротка. Возможно, что на западной стене, кроме главного, было еще два меньших входа, а возможно, что она относится к входам в башни или к дворцовым постройкам. Ряд фрагментов, вероятно, относился к косякам обрамления. На одном из них сохранились следы от вращения неровного края полотнища, по-видимому, обитого металлом.

Профили притолок и косяков имеют один и тот же характер, но размеры их несколько различны, как и сам рисунок. По ширине большинство из этих элементов совпадает с шириной плит боковых входов. Все они делятся на две неравные части, образующие внешнюю и внутреннюю стороны обрамления. Наружный профиль идет под 45° и состоит из карнизного скоса, чередую-



Рис. 2. Капители.

щихся полочек и криволинейного очертания элементов, причем среди последних обязательно есть сильно вынесенный на три четверти окружности жгут, служащий как бы слезником. За прямым участком, к которому прилегает дверь, внутри помещения профиль упрощается и состоит из ряда прямых и скошенных полочек. Такие обрамления были характерны для константинопольских построек XI—XII вв. На обмерах церкви Пантократора (Константинополь, первая половина XII в.), показано, что над притолокой уложена карнизная плита<sup>10</sup>. Возможно, что в Киевском Софийском соборе так же были уложены две плиты, скосы которых украшены резным орнаментом. Особенно наряден орнамент одной

из них, где в арочках чередуются изображения пальмет, крестов, розеток и звездочек (рис. 6). Орнамент этот очень сходен с украшениями на боковой стенке шиферного саркофага, найденного при раскопках Десятинной церкви. Подобную стилизацию розеток можно видеть и на некоторых шиферных плитах на хорах Софийского собора, а иногда она встречается и в современном искусстве резьбы по дереву у гуцулов.

По-видимому, общая высота обрамлений с карнизом была ниже шиферных плит над столбами проемов, так как эти плиты имеют профилированный вынос на внутренних плоскостях стен, меж которыми вставлялась мраморная дверная коробка. В целом профилировка обрамлений, хотя и построена на античной основе, отличается от нее сложностью и измельченностью рисунка. Также мелковат и масштаб орнаментации карнизов,

<sup>10</sup> Всеобщая история архитектуры. «Архитектура восточной Европы. Средние века». Т. 3. М., Стройиздат, 1966.

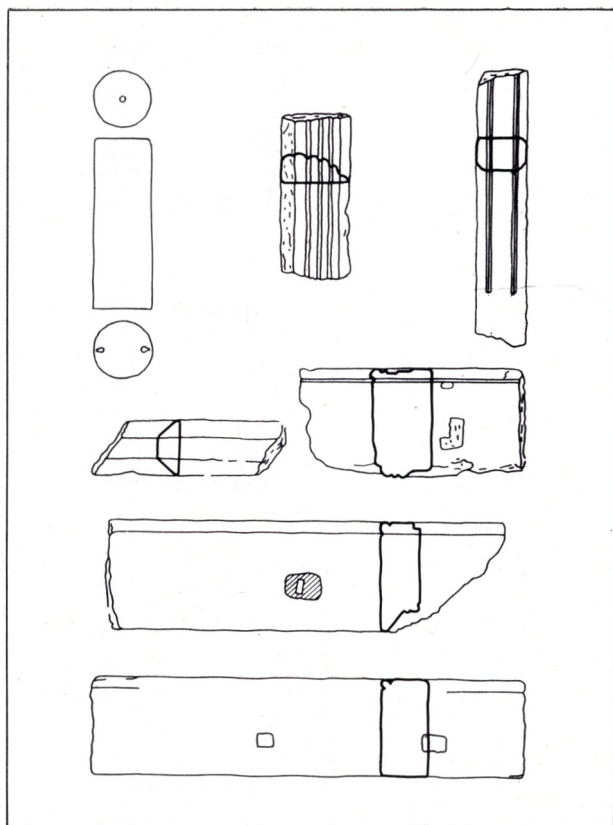


Рис. 3. Фрагмент архитектурных деталей.

Рис. 5. 1—4—фрагменты дверных обрамлений; 5—  
южный порог.

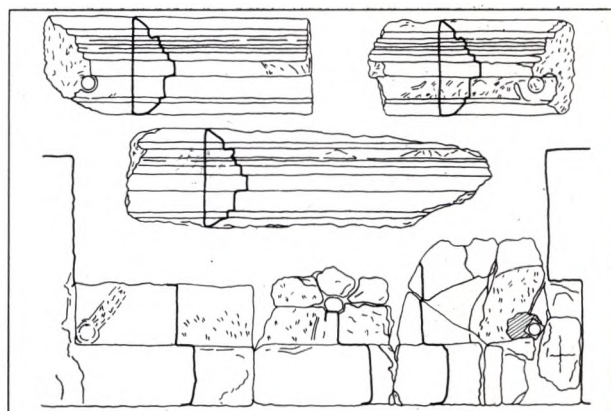
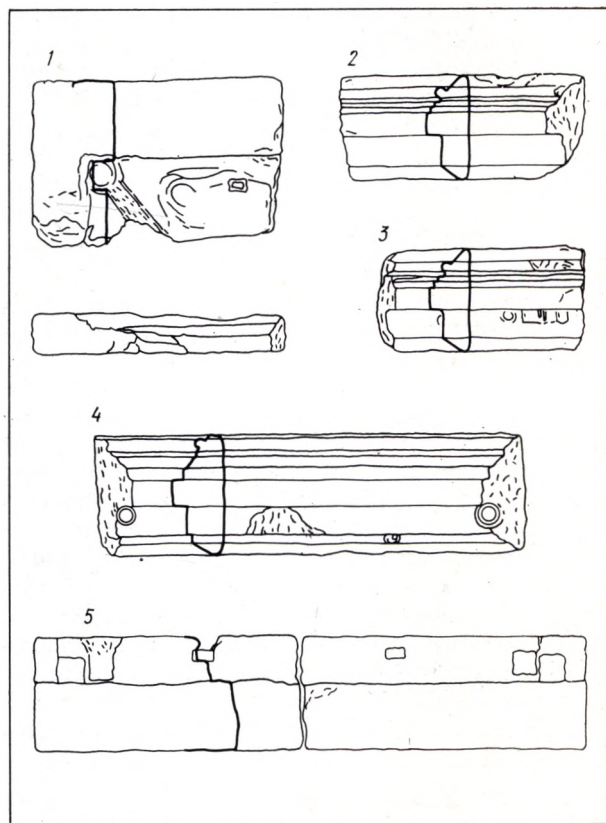


Рис. 4. Западный порог и фрагмент обрамления дверей.



что, впрочем, может быть подчеркивало величину обрамляемого проема.

Профили тщательно отделаны, что говорит о высоком уровне ремесла обработки редкой для этих мест породы камня.

Конструктивные особенности устройства обрамления, отсутствие прочной увязки их с основной конструкцией не способствовали их долговечности, и потому ни один из них не сохранился на месте, где был установлен.

Отдельную группу составляют фрагменты различных деталей плит и стоек ограждений, небольших колоннок и т. п. Среди них обращают на себя внимание обломки плит, богато украшенные разным орнаментом из стебля

с трехлепестковыми цветками, пальмет. На одном из обломков изображена птица рядом с гроздью ягод (М. Каргер определил орнамент как часть алтарной преграды).

Специального исследования заслуживает гробница Ярослава — самое интересное произведение художественной обработки камня, связанное с Софийским собором.

Сравнивая мраморы лапидария Софийского собора с херсонесским собранием, можно говорить об использовании киевскими и херсонесскими мастерами одних и тех же материалов (проконисский мрамор), о сходстве многих деталей и орнаментальных мотивов. Можно отметить и некоторую общность между малыми капителями Софии и «романизированными» капителями Херсонеса.

Однако киевские резные детали имеют свой характер, во многом общий с резными изделиями из шифера, т. е. произведениями, безусловно выполненными в Киеве.

Не исключено, что некоторые из киевских мраморов были взяты из ранневизантийских построек Причерноморья, в частности, из Херсонеса. Один из камней, уложенный на свинцовую прокладку в южном углу западного порога и служивший основанием для дверного косяка, имеет профилированную сторону, частично утопленную в кладке стены.

При понижении горнего места в Софийском соборе было установлено, что тыльная сторона спинки кресла имеет орнамент, подобный орнаменту на плитах собора и некоторых памятниках Херсонеса.

Известно, что мрамор применялся и в более поздних, чем Софийский собор, постройках Киева. П. Лошкарев говорит об остатках мрамора, которые он видел в Михайловском соборе: «... две мраморные колонны с капителями византийской формы, поставленные капителями, впрочем, вниз, снаружи у западного входа в теперешний северный придел церкви, равно и две другие капители такой же формы, употребленные вместо базисов для кирпичных колонн у северного входа в тот же придел». От Успенской церкви Киево-Печерской лавры также сохранились мраморные колонны, которые и сейчас находятся в одной из пещерных церквей. В других пещерных церквях в качестве колонн архитравов используются огромные куски профилированных мраморных обрамлений дверных проемов древнего храма.

В Киево-Печерском патерике говорится, что ни одна из больших церквей не могла обойтись без мраморной престольной доски. Достать плиту для мраморного престола, по-видимому, было делом нелегким, так как с

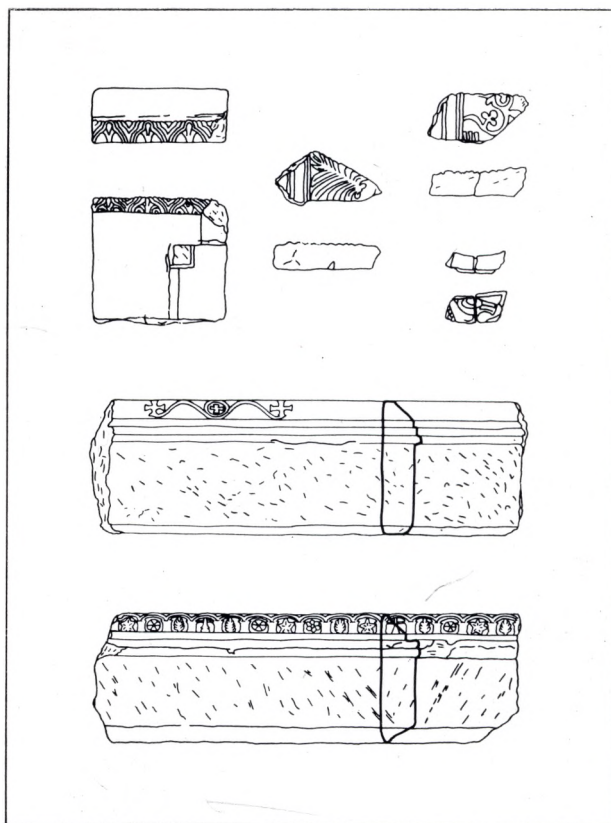


Рис. 6. Фрагменты архитектурных деталей.

устройством его в Печерской церкви связана легенда о чудодейственном появлении в храме мраморной доски. В Спасо-Преображенском соборе в Чернигове внутри сохранились мраморные колонны, поддерживавшие существовавшие ранее северную и южную части хоров. Они были обложены кирпичом. Раскрыв обкладку, архитектор Н. В. Холостенко обнаружил беломраморные импостные капители.

Таким образом, применение мрамора в Софии не являлось исключением, он использовался и во многих других постройках того времени.

Дальнейшие исследования и публикация материалов исследований художественной обработки камня в Киевской Руси позволит выявить новые данные об этой отрасли древнерусского искусства.

Софийские вышивки обнаружены в 1936 г. П. А. Молчановским во время раскопок в алтарной части Антоние-Федосьевского придела Киевской Софии, где, как отмечают П. Лебединцев и другие исследователи, до 1280 г. хоронили киевских митрополитов<sup>2</sup>. Эти захоронения были отделены глухой стеной от более поздних захоронений XVIII в. Фрагменты вышивок, обнаруженные в одном из погребений, оказались уже разрозненными и в плохом состоянии. Никаких описаний найденных вышивок и указаний на их размещение на одежде погребенного в дневниках Молчановского нет, и лишь из краткого упоминания М. А. Зацепиной, принимавшей участие в раскопках, удалось установить, что они принадлежали погребению № 15<sup>3</sup> (рис. 1). В погребении 15 найдено восемь фрагментов с изображениями и несколько с растительным орнаментом.

После тщательного изучения вышивок установлено, что три из них составляют композицию «Оранта с двумя ангелами»; на пяти — изображения святых. Что касается орнаментальных мотивов, то из них удалось восстановить полностью композицию «священного древа» и часть другой<sup>4</sup>.



М. А. НОВИЦКАЯ

### **ВЫШИВКИ ЗОЛОТОМ С ИЗОБРАЖЕНИЕМ ФИГУР, НАЙДЕННЫЕ ПРИ РАСКОПКАХ В СОФИИ КИЕВСКОЙ<sup>1</sup>**

Софийские вышивки выполнены на шелковой ткани коричневого цвета прямыми металлическими и непрямыми шелковыми нитями. Одежда Оранты, ангелов и святых, а также нимбы и крылья ангелов вышиты металлическими нитками: основные части — золотыми, а детали — серебряными. Лица, кисти рук, обувь и контуры фигур выполнены шелковыми нитями: лица — светлыми; руки, волосы и обувь — коричневыми, а губы — красными.

Основные плоскости фигур вышиты «в прокол» (т. е. металлическая нитка прошивалась насквозь через ткань, делая на лицевой стороне стежки до 7 мм, а на изнанке — чуть превышающие ширину нитки, каждый стежок следующего ряда начинался с середины предыдущего). Детали — кресты на омофорах, поручи, стебли растительного орнамента и др. — вышивались «в прикреп», т. е. металлическая нить накладывалась поверх материи и пришивалась к ней обычной нитью или «в настил» (для рельефа подкладывался ряд ниток). Это соединение на одной вещи двух техник применялось в Киевской Руси и для светской и для церковной вышивки.

<sup>1</sup> Материалы подготовлены к печати кандидатом исторических наук М. И. Вязьминой и Е. И. Белоцерковской.

<sup>2</sup> П. П. Лебединцев. Описание Киево-Софийского собора. Киев, 1882.

В. Болховитинов. Описание Киево-Софийского собора. Киев, 1825.

<sup>3</sup> Г. Н. Зацепина. Звіт за проведені роботи у 1936 р. в К. Софії. Архив інститута археології АН УРСР. Фонд 20, одиниця зберігання 71-а.

<sup>4</sup> Восстановленные Новицкой М. А. композиции «Оранта с двумя ангелами» и «священного древа» в общем не расходятся с теми композициями, которые восстановлены реставраторами. Что касается второй композиции с растительным орнаментом, то она не совпадает с восстановленной мастерскими.

Для обозначения внутренних контуров одежды оставались узкие полосы фона, незащитые металлической ниткой.

Центральное место в композиции «Оранты» занимает фигура богородицы с поднятыми руками, справа от нимба сохранились две буквы МР — мать; буквы, находящиеся слева от нимба, не сохранились.

«Оранта» одета в длинную узкую одежду. Голову и плечи покрывает мафорий, спускающийся ниже колен, ниже пояса он заканчивается полукругом, характерным для одежды святых на мозаиках и фресках Софии и других памятниках того времени. Руки, тесно прижатые к туловищу, согнуты в локтях и кисти подняты вверх. Кисти рук и лицо не сохранились.

Ангелы по обе стороны «Оранты» изображены во весь рост с опущенными крыльями. В одной руке каждый держит наклонно жезл, конец которого имеет вид цветка, другая рука согнута в локте, кисть обращена к «Оранте».

Композиция «Оранта с ангелами» была выработана в Византии, примером могут служить мозаики XII в. в соборе Чафалу<sup>5</sup> или в Софии Солунской. Подобные композиции известны и в древней Руси — в церкви Георгия в Ладоге<sup>6</sup>.

Ангелы на софийских вышивках одеты в золотые хитоны, украшенные внизу зубчатой серебряной каймой, с высоким стоячим воротником, вышитым серебром, и в золотого цвета плащи с серебряной изнанкой, виднеющейся из-под приподнятой полы. Крылья ангелов по форме и трактовке отличаются от изображения крыльев на мозаиках и фресках как Киевской Софии, так и других произведений домонгольского и более позднего периода. Разница в изображении крыльев заключается в различной трактовке верхней полуовальной и нижней удлиненной части крыла, разделенных горизонтальной полоской, вышитой на софийских фрагментах серебром. В произведениях монументального искусства обе части трактуются одинаково, как бы покрыты перьями, а на софийских вышивках они передаются по-разному: сверху — вертикальными стежками, внизу — «елочкой».

Возможно, это можно объяснить знакомством исполнителей вышивки с современными произведениями декоративного искусства. Аналогичную трактовку они

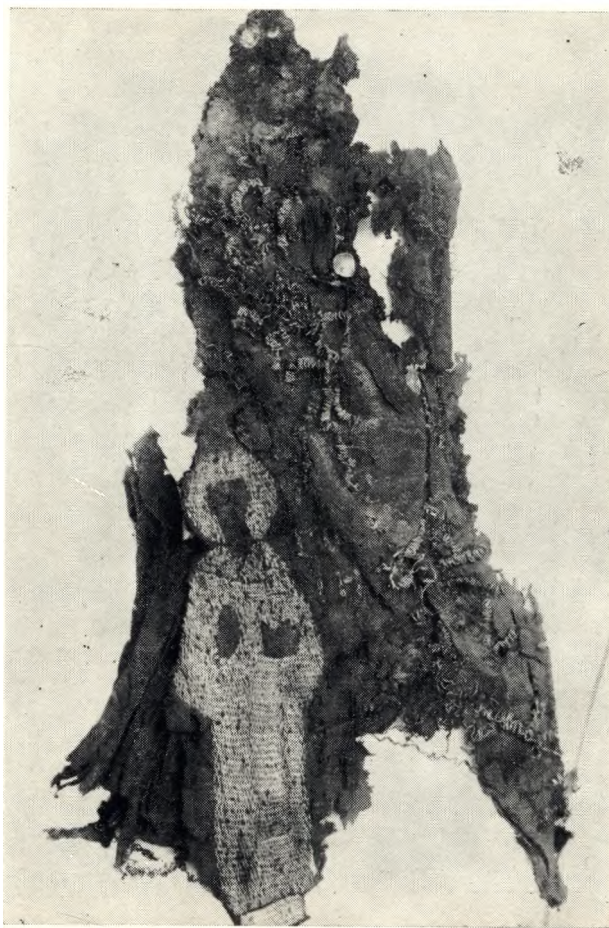


Рис. 1. Деталь погребения № 15.

могли увидеть и внутри самой Софии — изображение птицы на шиферной плите парапета.

Фигуры святых на вышивках изображены в фронтальных позах с поднятой в жесте благославления правой рукой и с евангелием в левой. У двух святых узкая длинная верхняя одежда и омофор, полукругом обрамляющий шею и длинным концом спускающийся вниз. Возле нимба у обоих сохранились буквы: у одного — слева, у другого — справа (рис. 2).

Вся фигура первого святого вышита золотыми нитями. Буквы справа от нимба ГЮ и значок сверху можно прочесть как АГИОС. У второго святого верхняя одеж-

<sup>5</sup> Всеобщая история искусств. Т. II. М., «Искусство», 1960.

<sup>6</sup> Н. П. Кондаков. Иконография богородицы. СПб., 1915. В. Н. Лазарев. Фрески Старой Ладоги. М., «Искусство», 1960.





Фиг. 2. Детали вышивки.

да и верхняя часть омофора вышиты золотом, а подол нижней одежды и нижняя часть омофора и воротник — серебром; серебряными нитями очерчен и контур евангелия.

Особый интерес представляет фигура святого слева. Это единственное изображение, у которого полностью сохранилось лицо, вышитое светлым шелком. Овал лица — удлинённый, несколько расширяющийся в скулах, лоб высокий и широкий, линия бровей, как это характерно для изображения святых на памятниках XI в. в самой Софии, переходит почти под прямым углом в линию носа. Усы у него опущены вниз, конец бороды раздвоен, что придает ему черты портретности и напо-

минает изображение св. Григория с большим лбом и раздвоенной бородой на мозаиках Софии. Большой интерес представляет также и надпись, сохранившаяся слева от головы. Она состоит из семи букв, расположенных в три ряда: в первом ряду буква Г с небольшой вертикальной черточкой на верхней перекладине, затем буква, напоминающая Г, но без черточки вверх, которая читается как Р и третья — 1, во втором ряду снова Г с черточкой, 0 и несколько деформированное Р, в третьем — две буквы, читающиеся как ИИ. Все вместе они составляют Григорий. Любопытно отметить славянское окончание «ий» вместо греческого «ос»<sup>7</sup>.

Три остальные фигуры святых отличаются от описанных своей одеждой. Она состоит из подризника, фелони, омофора и епитрахили, что говорит о их чине святителей. Для всех описанных фигур характерна статичность поз и удлинённость пропорций, что отличает их от новгородских изображений, более коренастых и приземистых. Овал лица — удлинённый, оно обрамлено бородой клинообразной формы, и лишь у одного конец ее, как уже отмечалось, раздвоен.

Однако, несмотря на общие черты в изображениях, каждая из фигур имеет свои индивидуальные особенности. Это выражается в более четком или суммарном линейном рисунке, в контурном или цветовом подчеркивании различных частей одежды или отдельных деталей, в одноцветном или двухцветном изображении фигуры.

В трактовке некоторых фигур чувствуется стремление к передаче объемности, что достигается прорисовкой складок одежды, диагональными изгибами отвернутой полы фелони, изнанка которой выполнена другим цветом.

С большим мастерством выполнена фигура святителя (первого слева). Фелонь, епитрахиль и верхняя часть омофора вышиты у него золотом, а подризник — серебром; серебром вышиты поручи и нижняя часть омофора, на фоне которого четко выделяется золотого цвета евангелие.

Описанная фигура отличается от всех остальных разнообразием цветового сочетания, следующая фигура святителя выполнена в одном золотом тоне и выделяется своим линейно-графическим рисунком, подчеркивающим контуры отдельных частей одежды: передней части фелони, епитрахили и складок фелони.

<sup>7</sup> А. А. Белецкий подтверждает такое чтение, указывает, что написание буквы Г без черточки вверх можно читать как Р.



Рис. 3. Фрагменты вышивок.

Третья фигура святителя, более приземистая, выполнена наиболее суммарно. Вся она вышита золотыми нитями, серебряными нитями отмечен лишь контур евангелия. Все остальные части одежды, за исключением передней части фелони и ее левой полы, ничем не выделены. Указанные различия в трактовке фигур свидетельствуют о том, что в выполнении вышивок, по-видимому, принимали участие разные мастерицы, отличающиеся различной степенью наблюдательности и различным уровнем золотошвейного мастерства. Это видно также и в различном выполнении стежков: то мелких и плотно прилегающих один к другому, то более длинных и редко расставленных.

Растительный орнамент состоит из пятилепестковых цветов типа гвоздики, прямых и изогнутых стеблей, трилистников и удлинённых листьев. Удалось восстановить полностью основную композицию «священного дерева» с прямым центральным стеблем, вырастающим из земли и заканчивающимся сверху цветком, и изогнутыми боковыми ветвями с трилистниками (рис. 3). Эта композиция в различных вариантах повторяется трижды (рис. 4, 5). От второй композиции сохранилась лишь ее часть: два спирально загнутых стебля с боковыми отростками и пятилепестковым листом на конце (рис. 6). Близкие аналогии к описанной композиции «священного дерева» с центральным прямым стеблем и боковыми вет-

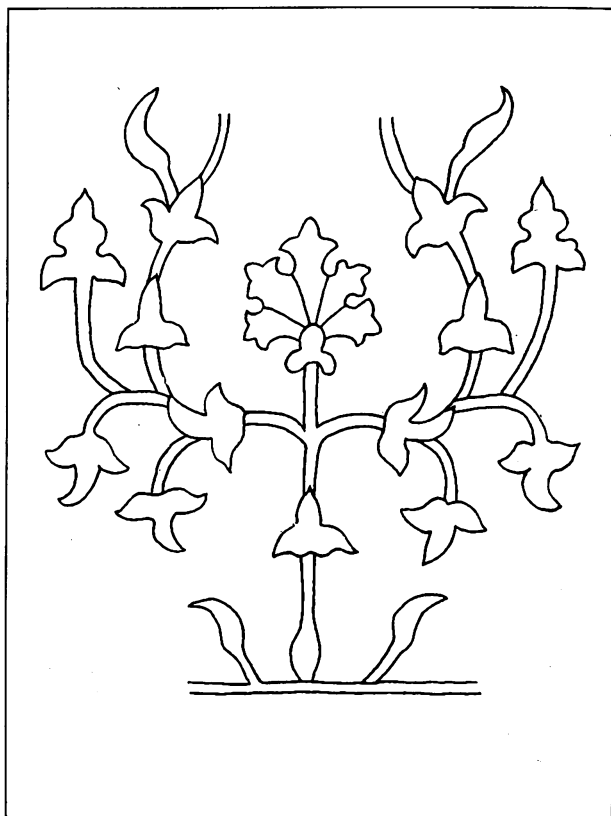


Рис. 4. Реконструкция композиции «священного дерева».

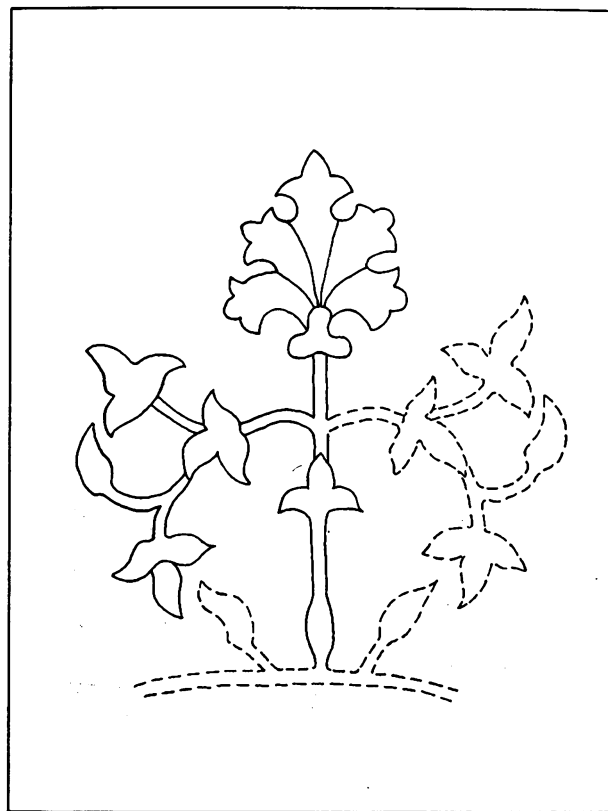


Рис. 5. Вариант реконструкции композиции «священного дерева».

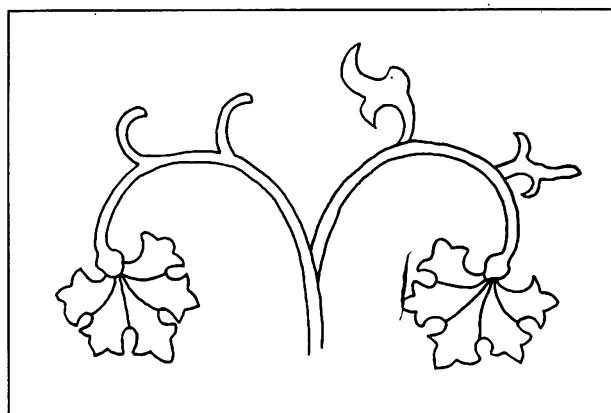


Рис. 6. Реконструкция второй композиции.

вьями находим на каменных резных рельефах Дмитриевского собора во Владимире (1193—1197 гг.)<sup>8</sup>, в росписи Спаса Нередицы (XII в.)<sup>9</sup>, а для композиции со спирально изогнутыми стеблями и пятилепестковым листом или цветком — на саркофаге Ярослава в Софии Киевской; на каменной резьбе Дмитриевского собора; на вышитых поручах Варлаама Хутынского XII в.<sup>10</sup> Определить, к какой части одежды принадлежали софийские вышивки, найденные, как было отмечено, в разрозненном состоянии, помогло то, что один фрагмент с фигурой святого обнаружен *in situ* в низу верхней одежды у левого колена (погребение № 15). Его

<sup>8</sup> История русского искусства. Т. I. М., «Искусство», 1953.

<sup>9</sup> Памятники древне-русского искусства. СПб, 1909.

<sup>10</sup> И. Толстой и Н. Кондаков. Русские древности в памятниках искусства. Вып. VI. СПб., 1899.

местонахождение говорит, что фрагмент этот принадлежит епитрахили — неотъемлемой части облачения митрополита.

Можно предположить, что обнаруженные изображения святых были размещены попарно, одно над другим, как это известно по более поздним образцам епитрахилей, где они чередовались иногда с растительными мотивами<sup>11</sup>.

Композиция «Оранта с ангелами» могла быть нашита и на другие части облачения, быть может, на верхнюю часть фелони.

Анализ вышивки «в прокол», которая имела широкое распространение как в светском, так и в церковном быту Киевской Руси<sup>12</sup>, сопоставление с другими памятниками монументального и декоративного искусства (фресковые росписи и мозаика, резьба по камню, орнаменты в рукописях, на вышивках и на ювелирных изделиях, которыми славилась Киевская Русь XI—XII вв.), а также само нахождение софийских вышивок в той части апостольского придела, где хоронили киевских митрополитов до 1280 г., позволяет датировать их домонгольским периодом, возможно, и XII в.

Не исключено, что софийские вышивки были выполнены местными мастерицами, что подтверждается целым рядом фактов. Уже в X в. вышивка золотом была распространена в обиходе Киевской Руси<sup>13</sup>. Для этой

вышивки характерна была техника «в прокол», что отличает ее от техники, применяемой в византийских вышивках, где в основном применялась техника «в прикреп».

Летописные и исторические источники XI—XII вв. называют не только имена представительниц княжеской семьи (Анна-Янка — сестра Владимира Мономаха, Анна — жена Рюрика Ростиславовича), которые вышивали золотом как для своей семьи, так и для украшения церквей, но и существование княжеских мастерских и школ при монастырях, занимавшихся художественной вышивкой. В описи имущества Афонской обители под 1143 г. среди целого ряда шитых золотом предметов русской работы упоминаются и «епитрахиль золотой русский один, ручник Богородице русский с золотым бортом, с крестом, кругом и двумя птицами, а иные два ручника под пурпор, один для подвешивания с изображениями», есть все основания предположить, что софийские вышивки могли быть выполнены местными мастерицами, работы которых были известны далеко за пределами древней Руси.

Софийские вышивки являются пока единственными найденными на территории Украины образцами вышитой золотом церковной одежды и орнамента с изображениями фигур, датируемыми домонгольским периодом. Тем большее значение имеют они для истории декоративного искусства Киевской Руси, в частности раздела золотошвейного мастерства.

<sup>11</sup> М. Новицька. Датовані епітрахілі Лаврського музею (1640—1743). Київ, 1927.

<sup>12</sup> М. О. Новицька. Гаптування в Київській Русі. «Археологія», 1965, XVIII.

<sup>13</sup> А. Н. Свирин. Древнерусское шитье. М., «Искусство», 1963.

Работы по изучению древнерусских граффити XI—XIV вв.<sup>1</sup> ведутся в Софийском соборе с 1957 г. В настоящее время исследование граффити Киевской Софии находится в стадии завершения. Среди новых находок есть ряд интересных надписей, одна из которых рассматривается в этой статье. В южной наружной галерее Софийского собора находится фресковое изображение Онуфрия (XI в.). На фреске в древности были сделаны многочисленные надписи, найдено уже более трех десятков. В нижней части изображения обнаружена надпись, не замеченная ранее, она сделана довольно мелким почерком и взята в прямоугольную рамку. Текст записи читается так (рисунок): «Господи помози рабу своему Безуеви Ивану отроку Добрынича...» Далее уверенно читаются **ИМА**, где буква **И** поставлена над строкой. Следующая буква — малоформатное **Р**. И далее окончание **ЕВИ** дательного падежа мужского рода. Все слово читается **МАРЕВИ**, т. е. дательный падеж мужского имени Марий.



С. А. ВЫСОЦКИЙ

### ГРАФФИТО ИВАНА ОТРОКА ДОБРЫНИЧА

Вторая половина третьей строки граффито, таким образом, читается «...и Марию с ним». Очевидно, речь идет о помощи кроме Ивана — автора записи еще и Марию, имевшему к нему какое-то отношение. Окончание записи напоминает приписку, из которой как-будто следует, что Марий был также отроком Добрынича.

Рядом с надписью выцарапано еще несколько граффити, исследованных ранее. Немного выше расположена запись попа Ивана, а справа прямо по тексту начертано: «Иван дяк Давыдов» и далее надпись с именами Елены и Фсыпора<sup>2</sup>, а еще дальше справа в углу надпись о Бояновой земле<sup>3</sup>.

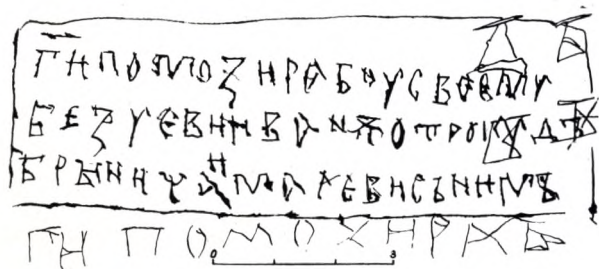
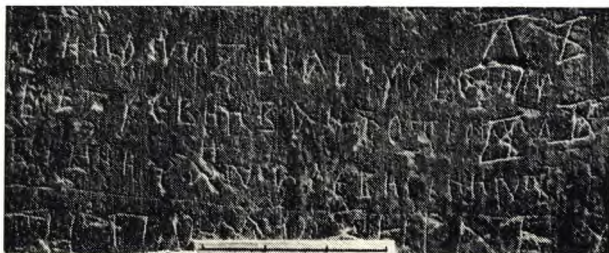
Палеографические особенности надписи архаичны. Особенно интересно написание букв **З**, **Ч**, **Р**. Буква **З** — с коротким хвостом, большим навесом и средней главной чертой, перечеркнутой в одном случае и опускающейся ниже линии строки. Е. Ф. Карский отмечает подобную особенность написания **З** в болгарских письменных памятниках XI в.: Супрасльской рукописи, Хиландарских листах и Листах Ундольского, а также в надписи на Тмутараканском камне 1068 г.<sup>4</sup> Буква **Ч** — на высокой ножке с неглубокой чашей и отогнутыми в противоположные стороны краями венчика. **Ч** с подобной чашей встречается в древнейшей записи Софийского собора 1052 г.<sup>3</sup> Буква **Р** во всех случаях с малой головкой и прямой спинкой, т. е. имеет те особенности, ко-

<sup>1</sup> Часть софийского граффити опубликована в книге С. А. Высоцкого «Древнерусские надписи Софии Киевской XI—XIV вв.» Киев, «Наукова думка», 1966.

<sup>2</sup> Вторую часть этой надписи надо читать «и буди помощник рабу своему Фсыпорови».

<sup>3</sup> С. А. Высоцкий. Древнерусские надписи Софии Киевской XI—XIV вв. Киев, «Наукова думка», 1966.

<sup>4</sup> Е. Ф. Карский. Славянская кирилловская палеография. Л., изд. АН СССР, 1928.



ГН ПОМОЗН РАБОУ СВОЕМУ  
 БЕЗУЄВНН ВАНХОТРОКУ ДЗ  
 БРЗННУАМА РЕВНСЗННМЗ

З, У, Р, Ж

Рисунок. Запись Ивана, отрока Добрынича (фото и прорись).

торые В. Н. Щепкин назвал «малым масштабом» и считал признаком первоначальной кириллицы<sup>5</sup>. В надписи употреблен большой юс, обычный для книжной письменности XI—XII вв., но среди софийских граффити он встречается преимущественно в надписях XI в.

Указанные палеографические признаки позволяют отнести написание граффито к XI в.

Перейдем к разбору содержания надписи. Безуй-Иван (первое имя, видимо, дохристианское) сообщает, что он отрок некоего Добрынича, т. е. сына Добрыни. Уже не раз отмечалось, что к особенностям софийских граффити относится стремление их авторов подкрепить свои имена ссылками на известных, авторитетных в то время лиц. Например, в одной из записей собора княгиня Олисава указывает, что она «Святополча мати», т. е. мать киевского князя Святополка Изяславича. Безуй-Иван ссылается на то, что он отрок Добрынича. Однако, самое удивительное в надписи то, что автор не указывает имени своего патрона, а ограничивается сообщением всего лишь его отчества. Подобное отступление от средневековых канонов надо признать очень необычным. Автору несомненно хотелось указать, что он отрок какого-то знаменитого в то время лица, но, с другой стороны, он чего-то опасался и поэтому назвал только отчество своего господина.

Складывается впечатление, что отрок Иван имел веские причины не называть полное имя своего господина. Явно преднамеренное отсутствие в записи имени патрона отрока Ивана и замену его отчеством можно объяснить событиями начала княжения в Киеве Ярослава Мудрого и отождествить Добрынича с известным историческим лицом Константином Добрыничем, новгородским посадником, сыном знаменитого Добрыни<sup>6</sup>, дяди Владимира Святославича. Добрыня, сын Мстиши-Люта, родственник и советчик Владимира, сыграл видную роль в борьбе за Полоцкое княжество и за вокняжение Владимира в Киеве. К началу XII в. предания о подвигах Добрыни нашли свое отражение в древнерусских былинах.

Вряд ли в надписи под именем Добрынича мог иметься в виду сын новгородского посадника Добрыни (1088—1117 гг.) или сыновья других летописных персонажей с теми же именами. Для этого всем им недоставало громкой известности Добрыни, дяди Владимира, и его сына Константина. Да и не понятно, для чего нужно было бы скрывать их имена и указывать только отчество.

В период борьбы Ярослава за киевское княжение Коснятин (Константин) сын Добрыни сыграл примерно ту же роль, что и его отец при Владимире Святославиче.

<sup>5</sup> В. Н. Щепкин. Русская палеография. М., «Наука», 1967.

<sup>6</sup> Повесть временных лет. Т. I. М. — Л., Изд-во АН СССР, 1950, стр. 97 «... посадникъ Коснятинъ, сын Добрынь...».

Во время борьбы Ярослава со Святополком и его союзником польским королем Болеславом, после поражения на реке Буг в 1018 г. Ярослав бежал с четырьмя мужьями в Новгород. Из Новгорода он собирался бежать далее за море, но новгородцы, боясь остаться без князя в этой борьбе, порубили его ладьи и во главе с посадником Коснятином Добрыничем обратились к нему с такой речью: «Хочем ся и еще бити с Болеславом и с Святополком». Собрав новую дружину на деньги новгородцев, Ярослав двинулся к Киеву. Святополк бежал к печенегам. В 1019 г. войско Ярослава победило Святополка на реке Лъте, и Ярослав окончательно утвердился в Киеве. Став киевским князем, Ярослав награждал новгородцев за помощь деньгами, отменил ежегодную дань Киеву в 2000 гривен и дал им «правду и устав списав», т. е. какие-то финансовые и правовые льготы, на которые впоследствии постоянно ссылались новгородцы в своих спорах с князьями.

Дальнейшая судьба Коснятина Добрынича сложилась трагически. В летописях, относящихся к новгородско-софийскому своду XV в., под 1019 г. сообщается следующее: «Коснятин же быше тогда в Новгороде, и разгневался на нь великий князь Ярослав, и поточи и в Ростов; и на третье лето повеле его убити в Муроме, на реце на Оце»<sup>7</sup>. Коснятин попал в опалу, видимо, из-за того, что он добивался больших льгот для новгородцев и для себя за услуги Ярославу<sup>8</sup>. Коснятин, вероятно, претендовал на новгородское посадничество. Это подтверждается сведениями из Новгородской первой летописи младшего извода: «(Ярослав) идя к Киеву и посади в Новегороде Коснятина Добрынича. И родися у Ярослава сын Илья, и посади в Новегороде, и умре. И потом разгневался на Коснятина, и заточи и; а сына своего Владимира посади в Новегороде»<sup>9</sup>. Из этой записи видно, что между посадничеством Коснятина и вокняжением Владимира Ярославича в Новгороде был еще кратковременный период княжения Ильи — старшего сына Ярослава. Посадничество Добрынича началось в 1016—1017 гг., когда Ярослав ушел воевать со Святополком в Киев. Дата окончания посадничества Коснятина в 1019 году, указанная в летописи, справедливо ставится под сомнение современными исследователями. Ве-

роятно, летописец знал о поставлении в Новгороде в 1030 г. какого-то сына Ярослава в возрасте 14 лет, но имя Ильи ему не было известно, так как оно записано только в списке новгородских князей. Поэтому он решил, что речь идет о вокняжении Владимира Ярославича, совершенно упустив из виду, что в 1030 г. Владимиру было не 14, а 10 лет. Следовательно, в 1030 г. в Новгороде был поставлен старший сын Ярослава Илья. В 1034 г. Илья умер, и это вызвало появление на новгородской политической арене Владимира Ярославича. Поставление Ильи в 1030 г. и было причиной конфликта между новгородским посадником Коснятином Добрыничем и Ярославом Мудрым. Посадник был выслан в Ростов, а через три года, т. е. в 1033 г., умер в Муроме. Притязания Коснятина Добрынича на новгородское посадничество опирались на родственные отношения с князем. Спустя много лет сын Коснятина Добрынича Остромир подчеркнул эти отношения в приписке к Остромирову евангелию, назвав себя «близоком», то есть дальним родственником (свояком) Изяслава Ярославича.

Коснятин Добрынич был популярен не только в Новгороде, но и в Поволжье, о чем свидетельствует название города Коснятин, находившегося при слиянии рек Волжской Нерли и Волги<sup>10</sup>.

Наиболее вероятным было бы полагать, что запись в Софийском соборе была сделана в ближайшие годы после трагической кончины Коснятина, когда память о злоключениях опального посадника еще была очень свежа. Автор надписи Иван — отрок Коснятина Добрынича мог появиться в Киеве только после смерти посадника в 1033 г. Свою запись он безусловно сделал при жизни Ярослава Мудрого, т. е. до 1054 г. Только боязнь княжеского гнева можно объяснить, почему автор записи скрыл имя своего господина — врага Ярослава и назвал его только по отцу — Добрыничем. Такая предосторожность имела смысл только при жизни князя. Вероятно, теми же причинами объясняется и стремление автора сделать надпись малозаметной, а отсюда — мелкий почерк, неглубокий рельеф и т. д.

Датой, ограничивающей время записи, является год постройки собора. Таким образом, надпись отрока Ивана скорее всего могла появиться на стене собора в 40-х годах XI в.

<sup>7</sup> Полное собрание русских летописей. Т. V. СПб, 1848.

<sup>8</sup> С. М. Соловьев. История России с древнейших времен. Т. I. М., 1959.

<sup>9</sup> Новгородская Первая летопись старшего и младшего изводов. М. — Л., изд. АН СССР, 1950.

<sup>10</sup> Н. Н. Воронин. Медвежий культ в верхнем Поволжье в XI веке. Краеведческие записки. Вып. IV. Ярославль, 1960.

Интересным дополнением к рассматриваемому граффито является крупная надпись, расположенная рядом с записью отрока Ивана (опубликована ранее)<sup>11</sup>. Она читается: «Къснятинъ, Къснятинъ отрок», то есть «Константин, Константинов отрок». По своему содержанию и форме надпись напоминает запись Ивана. Мало того, расположение граффито и упоминание имени Коснятина позволяет с некоторой долей вероятности предполагать, что и эта запись была сделана отроком того же самого новгородского посадника Коснятина Добрынича. В этом случае из первой записи узнаем отчество господина отроков Ивана, Мария и Константина — Добрынич, а из второй его имя — Коснятин.

В пользу подобного предположения говорит не только взаимное расположение записей, но один и тот же фонетический вариант имени Константина — Коснятин (палеография XI в.)<sup>12</sup>.

Автор второй записи совершенно открыто, нарочито крупными буквами написал имя опального посадника в то время, как его другой отрок Иван принял специальные меры маскировки, чтобы скрыть его имя. Очевидно, вторая запись отрока Коснятина сделана уже после смерти Ярослава Мудрого, когда опасаться было нечего.

Написание обеих граффити, по-видимому, разделено промежутком времени около двух десятков лет. Но могли ли отроки, одновременно состоявшие при Коснятине Добрыниче, сделать свои записи с таким большим интервалом времени? Простой подсчет показывает, что могли.

<sup>11</sup> С. А. Выходки. Древнерусские надписи Софии Киевской. XI — XIV вв. Вып. 1. Киев, «Наукова думка», 1966.

<sup>12</sup> В книге «Древнерусские надписи Софии Киевской» запись хотя и датируется XI в., но помещена во вторую главу (XII в.), так как на фотографии она расположена рядом с надписью о Бояновой земле XII в.

Появление на стене собора граффити можно представить себе следующим образом. Отроки Иван и Марий спустя много лет после трагических событий с Коснятином Добрыничем, посетили Софийский собор и сделали надпись. Они не были коренными новгородцами, и поэтому в записи нет характерного цокания, присущего новгородскому говору<sup>13</sup>. Спустя некоторое время, но в пределах XI в., запись прочитал еще один отрок по имени Коснятин, имевший отношение к тому же новгородскому посаднику Коснятину Добрыничу, о чем он и сообщил в надписи, сделанной им рядом.

Отроки Иван, Марий и Коснятин в своих записях на стене Софийского собора подчеркнули свое отношение к одному из представителей знаменитого киево-новгородского знатного рода, происходившего от воеводы Игоря I Свенельда<sup>14</sup>.

Среди граффити Софийского собора в Киеве три записи сделаны отроками. Один из них — Дмитрий сообщил о захоронении в соборе своего патрона князя Всеволода Ярославича (Андрея), Иван и Марий указали отчество своего патрона, новгородского посадника — Добрынич, а третий его отрок дополнил это известие именем — Коснятин.

Эпиграфические находки на стенах Софийского собора в Киеве и на других древнерусских постройках представляют значительный интерес для изучения культуры Киевской Руси.

<sup>13</sup> Эта черта новгородского говора должна была бы проявиться в отчестве Добрынич. См. «...посади в Новгороде Коснятина Добрынича» (Новгородская Первая летопись старшего и младшего изводов. М. — Л., изд. АН СССР, 1950). В. Л. Янин особо подчеркивает новгородское происхождение посадников XI в., а значит их отроков.

<sup>14</sup> Д. И. Прозоровский. Новые разыскания о новгородских посадниках. СПб., 1882.

Д. С. Лихачев. Историко-литературный очерк. «Повесть временных лет». Т. II. М., изд. АН СССР, 1950. Его же. Русские летописи. М. — Л., изд. АН СССР, 1947.



## СОДЕРЖАНИЕ

Вступление . . . . .	3
Довженко В. И. София Киевская и культура Киевской Руси . . . . .	9
Асеев Ю. С. Киевская София и древнерусское зодчество . . . . .	13
Холостенко Н. В. София Киевская и формирование киевской архитектурно-строительной школы . . . . .	20
Юрченко П. Г. София Киевская и некоторые вопросы истории украинской архитектуры . . . . .	26
Левицкая В. И. О палитре мозаик Софии Киевской . . . . .	31
Радченко А. Д. К вопросу об изображении ипподрома в юго-западной башне Софии Киевской . . . . .	35
Шыбенко П. А. Изображение театральных зрелищ на фресках башен Софии Киевской . . . . .	38
Шарлемань Н. В. Животный мир и сцены охоты на фресках Софии Киевской . . . . .	42
Головань И. А. Новые данные по иконографии древней росписи Софии Киевской . . . . .	46
Тоцкая И. Ф. Наружные росписи Софии Киевской . . . . .	50
Нельговский Ю. А. Мраморы Софии Киевской . . . . .	56
Новицкая М. А. Вышивки золотом с изображением фигур, найденные при раскопках в Софии Киевской . . . . .	62
Высоцкий С. А. Граффито Ивана отрока Добрынича . . . . .	68

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ АРХИТЕКТУРНО-  
ИСТОРИЧЕСКИЙ ЗАПОВЕДНИК  
«СОФИЙСКИЙ МУЗЕЙ» ГОССТРОЯ УССР  
УКРАИНСКОЕ ОБЩЕСТВО  
ОХРАНЫ ПАМЯТНИКОВ ИСТОРИИ  
И КУЛЬТУРЫ

### СОФИЯ КИЕВСКАЯ

Редактор *Л. А. Космина*  
Обложка и заставки художника *И. В. Батечко*  
Художественный редактор *Н. С. Величко*  
Технический редактор *З. П. Золотарева*  
Корректор *В. Б. Полищук*

БФ 08906. Сдано в набор 19.II.1973 г. Подписано к печати 10.V.1973 г. Бумага мелованная 70×90<sup>1/16</sup>. 3 бумажных, 6 физ. и 7,02 усл. печатных, 6,61 уч.-изд. листов. Тираж 3000. Цена 59 коп. Зак. 379.

Издательство «Будівельник», Киев, Владимирская, 24.  
Киевская фабрика печатной рекламы. Киев, Выборгская, 84.

