

С. О. ВИСОЦЬКИЙ

### Реконструкція портретів родини Ярослава Мудрого в Софії Київській

У Софійському соборі в Києві на південній та північній стінах головного нефу збереглися залишки фрескових портретів сім'ї Ярослава Мудрого — будівника собору. Понад сто років проблема вивчення цієї фрески XI ст. хвилює знавців давньоруського мистецтва. Останнім часом завдяки реставрації живопису Софії були виявлені всі залишки цієї великої композиції. На південній стіні центрального нефу відкрито під олійними фарбами чотири фігури (рис. 1), на північній — дві та ще два фрагменти постатей на північній та південній пілястрах. Архітектори й археологи встановили, що початково головний неф перетинала західна стіна, де була розташована середня частина ктиторської фрески. Важливу роль у вивченні останньої відіграв також малюнок 1651 р. (у копії XVIII ст.), зроблений голландським художником А. ван Вестерфельдом, а також акварель Ф. Г. Солнцева, виконана ним під час реставрації живопису в 50-х роках XIX ст. Все це дало можливість зробити кілька спроб реконструкції початкового вигляду фрески. Зараз відомі такі з них: М. К. Каргера, В. М. Лазарева, С. О. Висоцького та польського історика Анджея Поппе<sup>1</sup>. Однак у розташуванні фігур фрески та визначенні їх атрибуції згадані спроби мають істотні суперечності. Тому знову виникла потреба повернутися до цього питання, залучити нові матеріали та додатково дослідити фреску в натурі.

Розглянемо дві найбільш поширені реконструкції. В. М. Лазарев гадає, що праворуч від центральної фігури фрески Христа (рис. 2а) було зображено княгиню Ірину на чолі дочок, а ліворуч — Ярослава Мудрого з моделлю храма та синами, тобто на південній стіні головного нефу передані зображення дочок, а на північній — синів. Фрагменти фрески, відкриті на південній та північній пілястрах, на думку Лазарева, є залишками постатей старшої дочки та старшого сина князя. Подібна реконструкція суперечить розміщенню фігур у мистецтві Візантії XI ст., коли друга за своїм значенням постать композиції звичайно зображувалася праворуч від Христа (ліворуч від глядача). Крім того, ця спроба реконструкції суперечить малюнку А. ван Вестерфельда, де Ярослав та його сини стоять праворуч від центра композиції (рис. 2б).

Згідно з нашою реконструкцією, фігури фрески розміщувались так: праворуч від Христа — Ярослав з синами, ліворуч — Ірина з дочками. На південній стіні, за згаданим малюнком та аквареллю Ф. Г. Солнцева (1843 р.), були зображення чотирьох синів, на північній — трьох дочок і,

<sup>1</sup> М. Каргер. Портреты Ярослава Мудрого и его семьи в Киевской Софии.— Ученые записки Ленинградского университета, № 160, вып. 20. Л., 1954, стор. 143—180; В. Н. Лазарев. Групповой портрет семейства Ярослава Мудрого.— Византийский временник, т. XV. М., 1959, стор. 148—169; С. О. Висоцький. Про портрет родини Ярослава Мудрого у Софійському соборі у Києві.— Вісник Київського університету, № 8. К., 1967, стор. 35—44; його ж. «Андрей Поппе. В поисках первоначального построения ктиторской композиции Софии Киевской».— Бюлетень истории искусства, XXX. Варшава, 1968, № 1.—Biuletyn historii sztuki, N 2, Warszawa, 1970, стор. 202; Andrzej Poppe. Kompozycja fundacyjna Sofii Kijowskiej. W poszukiwaniu układu pierwotnego.— Biuletyn historii sztuki, Warszawa, 1968, № 1, стор. 3—26.



Рис. 1. Софія Київська. Сучасний вигляд частини ктиторської фрески на південній стіні центрального нефу, так звані дочки Ярослава Мудрого.

можливо, п'ятого сина. Мабуть, його тут зображено у зв'язку з нестачею місця на південній стіні та необхідністю додержуватися симетрії. На західній стіні між Христом, Ярославом та Іриною, де залишалося вільне місце, були ще фігури князя Володимира Святославича та княгині Ольги — осіб, з якими пов'язується прийняття християнства на Русі. Фрагменти фрески, відкриті на пілястрах, є залишками постатей Ярослава та Ірини, що підтверджується малюнком Вестерфельда.

Отже, головні розбіжності між обома спробами реконструкції полягають в розміщенні фігур відносно Христа \*. Якщо праворуч від ньо-

\* В. М. Лазарев з приводу розміщення фігур відносно Христа у візантійському мистецтві пише: «На візантійських мозаїках, емальх — і зобрах з кістки василевс зображується завжди ліворуч (від глядача, тобто праворуч від Христа. — С. В.), а василісса — праворуч. Але не можна сумніватися, що розбіжна композиційною схемою далеко не завжди користувалися на периферії Візантійської імперії і на ґрунті місцевих національних шкіл... Неодноразово висловлювали думку нібито в ктиторському портреті чоловічі фігури обов'язково повинні підходити до Христа або Богоматері зліва (від глядача), а жіночі — справа, позбавлені серйозних підстав, оскільки збереглося ряд фресок, на яких чоловічі фігури розташовуються так само, як і на фресці Софії Київської, тобто праворуч. Наприклад, князь Ярослав Всеволодович на фресці Нередиці близько 1246 р., король Владислав на фресці Милешово, близько 1236 р., король Стефан Неманя на відновленій фресці церкви Богородиці в Студениці, близько 1208—1209 рр.; король Урош I з сином Драгутином на фресці Солочан близько 1266 р., король Милутин на фресці церкви Іоакима і Анни у Студениці, близько 1314 р.; великий челядник Радич Поступович на реставрованій у XVII ст. фресці церкви св. Георгія в Врачевшице, близько 1430 р. та ін. (В. Н. Л а з а р е в. Русская средневековая живопись. М., 1970, стор. 37, прим. 28).

Наведені В. М. Лазаревим приклади не можуть бути паралелями до софійської фрески, оскільки вони всі відносяться не до XI, а до XIII—XV ст. У цей час дійсно спостерігаються значні відхилення від візантійських живописних канонів. Але в першій половині XI ст., коли за участю греків будувалася Київська Софія, твердити про відхилення від візантійських зразків під впливом місцевих національних шкіл, більш ніж передчасно.

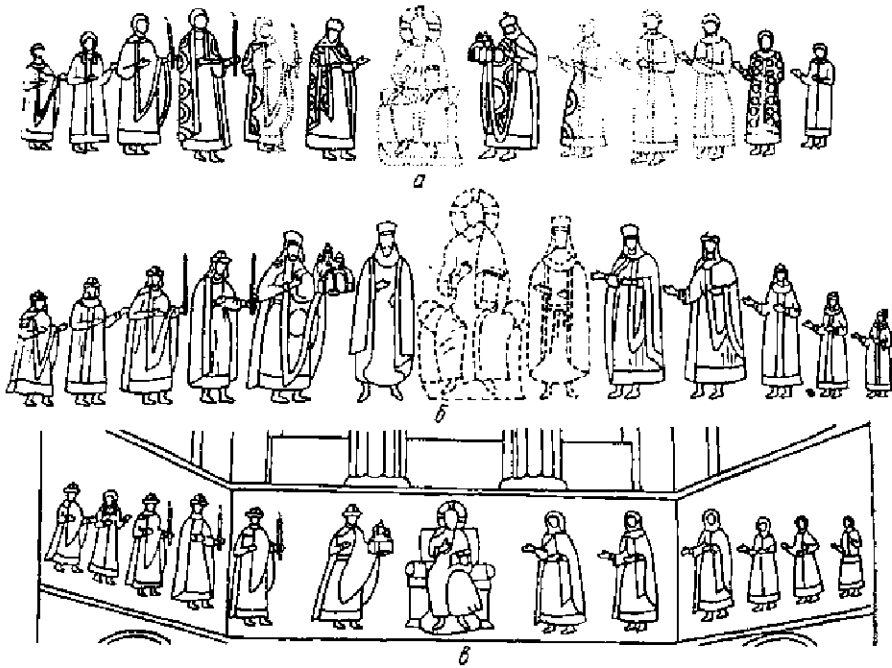


Рис. 2. Порівняльна таблиця реконструкцій фрески з Софії Київської:

а — реконструкція ктиторської фрески Софійського собору, пропонує В. М. Лазарев. Праворуч від Христа — княгиня Ірина, ліворуч — Ярослав з моделлю храма; б — реконструкція фрески С. О. Висоцького. Праворуч від Христа — Ярослав з синами, ліворуч — Ірина з дочками; в — реконструкція фрески А. Поппе. Праворуч від Христа — Ярослав з синами та моделлю храма, ліворуч — Ірина з дочками.

го були зображення Ірини та дочок князя, як гадає Лазарев, то тоді атрибуція фрески на південній стіні собору, прийнята зараз, є правильною. За нашою реконструкцією та малюнком Вестерфельда (рис. 3) праворуч від Христа було зображено Ярослава та синів. Таким чином, на південній стіні центрального нефу відтворено постаті чотирьох синів князя, а не дочок. Саме в цьому полягає важливість розв'язання поставленого питання.

Останнім часом з'явилась ще одна праця, присвячена портрету сім'ї Ярослава Мудрого в Київській Софії. Це стаття польського історика Анджея Поппе, який розглядає наведені вище спроби реконструкції фрески, робить ряд зауважень та пропонує свій варіант. На його думку, композиція мала такий вигляд: праворуч від Христа — Ярослав з синами, а ліворуч — княгиня з дочками, тобто аналогічно нашій реконструкції. З чотирьох фігур південної стіни лише одну А. Поппе вважає жіночою. На північній, крім двох дочок, були зображені ще два сини. Фрагменти на пілястрах він розглядає як залишки постатей старшого сина та старшої доньки князя (рис 2, в).

Уважне вивчення реконструкції А. Поппе показує, що вона є значним кроком вперед у дослідженні фрески, особливо в тій її частині, де йдеться про розміщення фігур композиції: праворуч від Христа — чоловічих, ліворуч — жіночих. Ярослав з моделлю собору у руці, таким чином, був, на його думку, праворуч від Христа, а не ліворуч, як у реконструкції В. М. Лазарева. Це цілком відповідає традиціям середньовічного мистецтва XI ст. і може бути проілюстроване багатьма прикладами з візантійського мистецтва XI ст. Так, у Константинопольській Софії є мозаїчне «Панно Зої», на якому імператор Константин IX Мономах зображений саме праворуч від Христа, а імператриця Зоя — ліворуч. Те ж

саме спостерігається і на іншому панно з Софії Константинопольської — «Іоанна та Ірини»<sup>2</sup>. Аналогічним прикладом є відома мініатюра Трірської псалтирі, яка зображує вінчання князя Ярополка Ізяславича та його дружини Ірини<sup>3</sup>.

Не можна погодитися з А. Поппе, на нашу думку, в тому, що він заперечує наявність зображень Володимира та Ольги (хоч фігура Володи-



Рис. 3. Малюнок А. ван Вестерфельда 1651 р. (копія XVIII ст.).

мира є у Вестерфельда), а також визначає одну з чотирьох постатей південної стіни як жіночу та ототожнює згадані фрагменти на пілястрах з портретами старшого сина і старшої дочки, а не самого князя та княгині. Автор вважає, що оскільки дві з вказаних чотирьох фігур зображені у плащах-корзно з виступаючим правим ліктем, а фрагмент на південній пілястрі теж має відповідну деталь, то це — залишки постаті старшого сина. Тим часом, порівняння з малюнком Вестерфельда свідчить, що тут мала бути ліва частина фігури князя-критора. Коли б на фресці було зображення старшого сина, то чому його нема на малюнку Вестерфельда? Аргументація автора з цього приводу така. Під час реставрації Софійського собору Петром Могилою у першій половині XVII ст. поповнювались портрети Ярослава та Ірини на західній стіні, а зображення Христа було перероблене на постать князя Володимира. Фігури старшого сина та дочки, що розміщувались теж на західній стіні, не відновлювались за припущенням А. Поппе як другорядні у композиції. Саме тому їх не зафіксував Вестерфельд<sup>4</sup>.

<sup>2</sup> Thomas Whitmore. The Mosaic of Hagia Sophia at Istanbul. Third Preliminary Report. The Imperial Partrats of the South Gallery. Oxford, 1942, pl. III—IV; W. Weidle. Mosaici paleocristiane e Bizantini. Milano—Firenze, 1954, табл. 138.

<sup>3</sup> История культуры древней Руси, т. 1. М.—Л., 1948, стор. 256, рис. 165 а.

<sup>4</sup> Andrzej Poppe. Вказ. праця, стор. 22.

Не зовсім зрозуміло, чому саме старший син Ярослава, спадкоємець київського столу, — другорядний персонаж у композиції? Крім того, з подібного твердження виходить, що ці зображення у 50-х роках XVII ст. були вже настільки непомітні, що на них не звернув уваги художник, який в інших випадках скрупульозно копіював навіть тріщини на фресках. Як приклад нагадаємо тріщину, зафіксовану Вестерфельдом на малюнку апсидної частини хрещальні собору. Вона й зараз є на східній стіні. Отже, не витримує критики припущення про те, що художник, маючи з натури, не помітив згаданих персонажів і не зобразив їх, бо ця частина фрески погано збереглася. Незалежно від того чи поновлювалися вказані фігури під час реставрації собору в XVII ст., стан їх тоді був не гірший, ніж решти постатей композиції. Про це переконливо свідчать залишки, які збереглися до нашого часу на пілястрах. Взагалі слід враховувати, що фрескові зображення краще зберігаються у кутках. Саме тому вказані фрагменти уцілили, а середня частина композиції з фігурами Христа та княгині Ольги була зруйнована вже за часів Вестерфельда в 1651 р.

За реконструкцією, пропонованою А. Поппе, три старших сини князя, які були зображені праворуч від Христа за Ярославом, мали у руках свічки. Це важко пояснити, адже головних спадкоємців київського столу за життя Ярослава, згідно з давньоруськими джерелами, було лише два — старший син Володимир, що княжив у Новгороді, та Ізяслав, який після смерті батька мав стати київським князем. Дуже важлива приписка з цього приводу є в Остромировому євангелії «Ізяславоу же кьонязоу тогда предръжяшоу обе власти и отца своего Ярослава и брата своего Володимира. Самъ же Изяславъ кьнязь правлаще столъ отца своего Ярослава Кыеве, а брата своего столъ поручи правити близокоу своему Остромироу Новгородѣ»<sup>5</sup>. Дві «власті», про які тут йдеться, це — два князівніа Русі — Київське, успадковане Ізяславом, та Новгородське, доручене ним посаднику Остромиру, замовнику відомого євангелія. Наведена приписка доповнює наш висновок про аналогію двох фігур південної стіни собору, що мають свічки у руках, з двома візантійськими кесарями, спадкоємцями імператора, які під час пасхальних свят дарували у Софію Константинопольську метрові свічки. Про це свідчить Константин Багрянородний. Така деталь на фресці, по-перше, вказує на відсутність будь-яких зображень між згаданими особами та Ярославом, а по-друге, на те, що постаті, визначені серед інших свічками, могли бути лише старшими синами і спадкоємцями князя — Володимиром та Ізяславом. Отже, припущення про наявність фігури третього сина, що тримав третю свічку, нічим не мотивоване.

На думку А. Поппе, фрагмент фрески на південній пілястрі залишився не від зображення самого Ярослава (як вважаємо ми) ще й тому, що на малюнку Вестерфельда плащ князя має орнамент у вигляді кіл з орлами, а на фрагменті він інший. Це просто непорозуміння. На малюнку частина плаща-корзно, перекинута через ліву руку Ярослава, оздоблена колами з орлами. На одязі, яку видно з-під плаща, там, де він розійшовся, жодної орнаменталії художник не показав. На фресці ця частина, а отже, і згаданий орнамент не збереглися. В місці, незакрытому плащем, є напівкруглі графі, помітні лише на близькій відстані<sup>6</sup>.

Як вже вказувалося вище, А. Поппе серед чотирьох фігур південної стіни собору одну (другу зліва), вважає, за характером одягу, жіночою. Тим самим він частково повторює думку І. І. Срезневського, що визна-

<sup>5</sup> Остромирово евангелие 1056—1067 г., второе фотолитографическое издание. Спб., 1889, арк. 294.

<sup>6</sup> Щодо фрагмента на північній пілястрі, то його фото ще ніколи не публікувалося. В. М. Лазарев помилково пов'язує з ним фото на стор. 32, де зафіксовано залишки фрески на південній пілястрі. Див. В. Н. Л а з а р е в. Русская средневековая живопись.

чав другу та четверту зліва постаті як жіночі. Йому заперечував знавець давньоруського одягу В. Прохоров, який твердив, що всі ці фігури чоловічі. Такі суперечливі погляди, мабуть, вказують на те, що за допомогою аналізу вбрання не можна розв'язати поставленого питання. Чому серед спадкоємців князя могла опинитися дочка? Для такого твердження немає достатніх підстав. «Повість временних літ», наприклад, зовсім не повідомляє про народження дочок у князя, хоч регулярно засвідчує народження синів. Крім того, з гіпотезою Поппе не узгоджується той факт, що в православних храмах чоловіки та жінки під час церковних відправ стояли завжди окремо<sup>7</sup>.

Щодо нашої реконструкції фрески, то як А. Поппе, так і В. М. Лазарев (останній без належної аргументації) висловили сумнів з приводу розміщення в ній зображень Володимира Святославича та княгині Ольги по обидва боки від центральної фігури композиції — Христа. А. Поппе гадає, що Володимир не міг бути посередником між Христом та Ярославом в акті, відтвореному на фресці. До цього висновку автор доходить на підставі вивчення, головним чином, сербського іконографічного матеріалу, а не давньоруського. В подібних випадках посередниками на ктиторських портретах звичайно виступають апостоли, найчастіше Петро та Павло, як, наприклад, в композиції у церкві св. Лаврентія у Римі<sup>8</sup>.

Дуже важливим аргументом на користь нашої думки в цьому питанні є «Слово про закон та благодать...» Іларіона, сучасника побудови Софійського собору. Цей твір було написано в першій половині XI ст. — до 1050 р.<sup>9</sup> — року смерті княгині Ірини, згадуваної в «Слові» ще за життя. Іларіон прославляє діяльність Володимира й Ольги та порівнює їх з візантійським імператором Костянтином і його матір'ю Оленою, за яких християнська релігія стала державною у Візантії. Крім того, і це для нас особливо важливо, Іларіон послідовно проводить у «Слові» ідею «рівноапостольності» Володимира. Він порівнює князя з апостолами Петром і Павлом, євангелістами Марком, Хомою: «Хватить же похвальными гласы римскаа страна Петра и Паоула, има аже вероваша в Ис, Ха сына бжиа. Асия и Ефесе и Пафмъ, Иоанна Богословьца. Инде Фому. Егупеть Марка, вся страны и гради в людие чтоуть и славять, коегождо их оучителя иже научиша я православнен вере. Похвалимъ же и мы по силе нашей малыми похвалами великаа и дивнаа сътворишааго, нашего оучителя и наставника великааго кагана нашеа земли Володимера...»<sup>10</sup>. Далі Іларіон прямо називає Володимира апостолом: «Радуися въ владыкахъ апостоле...»<sup>11</sup> та ін. Проголошуючи це, він закликає до канонізації Володимира та Ольги.

З дальшого ходу події відомо, що політична програма Ярослава, проголошена автором «Слова», знайшла своє втілення пізніше у XII—XIII ст. Володимир та Ольга були канонізовані й стали «рівноапостольними». Таким чином, для Іларіона, зважаючи на оцінку ним ролі Володимира та Ольги в християнізації Русі, посередництво князя між Христом та Ярославом було цілком закономірним. Оскільки сам Іларіон, як слушно вважають дослідники, був натхненником та ідейним керівником розписів у Київській Софії, немає сумніву в тому, що свої ідеї, схвалені Ярославом, він втілював також у ктиторському портреті<sup>12</sup>. Ні в якому

<sup>7</sup> Е. Голубинский. История русской церкви, т. I, вторая половина тома, М., 1904, стор. 239—243.

<sup>8</sup> W. Weidle. Вказ. праця, табл. 47.

<sup>9</sup> Н. Н. Розов. Синодальный список сочинений Иларiona — русского писателя XI в. — «Salvia», časopis pro slovanskou filologii, гос. XXXI (1963), zes. 2, стор. 147—148.

<sup>10</sup> Н. Н. Розов. Вказ. праця, стор. 163.

<sup>11</sup> Там же, стор. 169.

<sup>12</sup> В. Н. Лазарев. Мозаики Софии Киевской. М., 1960, стор. 57, 58.

іншому іконографічному сюжеті собору ця програма не могла б знайти відображення. Треба враховувати також і те, що портрет Володимира Святославовича обов'язково мав бути десь у соборі і скоріше за все — поруч з Ярославом, продовжувачем його справи. Серед фресок собору не виявлено зображення Володимира тому, що воно, ймовірно, було на західній стіні головного нефу на ктиторській фресці поруч з Христом, як це й зафіксував свого часу Вестерфельд.

Першовідкривач малюнків А. ван Вестерфельда — Я. І. Смирнов висловив думку про переробку стародавньої фігури Христа на зображення Володимира під час реставрації в XVII ст. Пізніше цю думку підтримали й інші автори. Я. І. Смирнов був цілком впевнений, що



Рис. 4. Зображення Володимира Святославовича:

а — на новгородській іконі XV ст.; б — у Київському синописі 1680 р.; в — на малюнку А. ван Вестерфельда 1651 р.

фігура старого князя у шубі з мечем та хрестом у руках, зображена на малюнку Вестерфельда перед Ярославом, є центральною у ктиторській фресці. Звідси й пішли абсурдні твердження, що Ярослав нібито підносить візантійському імператору або Володимиру Святославичу храм Софії (Я. І. Смирнов, Н. П. Кондаков). Але Смирнов мав підстави вважати, що фігура Христа є центральною, оскільки Ярослав повинен був підносити модель храма саме Христу — другій особі святої Трійці — «Софії Премудрості божій». Помилка його цілком зрозуміла, бо в той час архітектура західної частини центрального нефу ще не була з'ясована. Згодом стало відомо, що неф перетинала стіна, де й розташовувалась середня частина фрески, і на якій залишалось ще досить місця для інших фігур. Між іншим, це потрібно враховувати й сучасним дослідникам. Фігура Володимира на малюнку Вестерфельда не повинна обов'язково ототожнюватися з центральною у композиції.

Я. І. Смирнов, припускаючи можливість переписки зображення Христа у Володимира, висловив застереження, на яке не звернули увагу його послідовники. Він писав: «На жаль, мені у Києві не довелося бачити зображення св. Володимира, написане грецькими живописцями в 1644

роші для Петра Могили у церкві Спаса на Берестові<sup>13</sup>. Коли б він побачив там ктиторську композицію Петра Могили, то, певно, не наполягав би на своєму припущенні. Справа в тому, що зображення Володимира на малюнку Вестерфельда, яке відтворює вигляд фрески в першій половині XVII ст., і постать князя в церкві Спаса на Берестові, зовсім різні за своєю іконографією. Коли б фігура Христа з ктиторської фрески Софії справді була переписана на Володимира, то іконографія його в обох випадках мала бути зовсім аналогічною, враховуючи, що реставрували обидва храми одні й ті ж самі афонські майстри. Але якщо пильно придивитися до Володимира на малюнку Вестерфельда, то можна помітити в ньому поєднання рис двох різних зображень. Про це свідчить наявність в його правій руці і хреста, і скипетра.

Якщо порівняти малюнок Вестерфельда з новгородською іконою середини XV ст. та зображенням князя Володимира у Київському синописі 1680 р., то привертає увагу відповідність одних деталей новгородської іконі, а інших — Київському синопису (рис. 4). Так, корона з відігнутими в різні боки зубцями й хрестиком зверху, скипетр та положення рук — близькі до синопису, але, і це важливо, загострена роздвоєна борідка, меч і деякою мірою царська шуба нагадують новгородський, більш раннє зображення<sup>14</sup>. Ще більш важливо провести таке порівняння з фрескою у церкві Спаса на Берестові, де іконографія Володимира загалом близька до малюнка в синописі. Той самий іконографічний тип обличчя з округлою бородою, руки вільні, характерним є жест, яким князь представляє Петра Могилу (ктитора) Христу. Між іншим, тут ми маємо приклад того, що Володимир Святославич міг виступати у ролі посередника між Христом та Ярославом на фресці в Софії.

Але найбільш цікавим у порівнянні є те, що Володимир на малюнку Вестерфельда має загострену роздвоєну борідку, обличчя його сухувате, аскетичне, а на ктиторській фресці Петра Могили борода у князя напівкругла, на голові митра, а не корона. Останнє зображення — яскравий приклад того, як саме уявляли собі образ Володимира афонські майстри, запрошені Петром Могилою для реставрації живопису церкви Спаса на Берестові. Саме такої трактовки цього образу слід було б чекати на ктиторській фресці у Софійському соборі, коли б реставратори XVII ст. цілком переписали фігуру Христа на князя Володимира, як твердив Я. І. Смирнов та його послідовники. Я. І. Смирнов досить тонкий спостерігач, неодмінно помітив би зазначені вище різні іконографічні риси, коли б йому довелося побувати в церкві Спаса і тоді не висунув би свого приниження про заміну фігури Христа Володимиром. Він сам не міг зрозуміти, чому Ярослав підносить храм Володимиру, фігуру якого дослідник помилково вважав центральною в ктиторській композиції. «Правда, — писав він, — при цьому виходила незвичайна композиція: ктитор підносив модель церкви не тому, кому вона була присвячена (тобто Христу. — С. В.). Як дивився Могила на це неподобство... на ці питання відповіді дати не може»<sup>15</sup>.

На прикладі ктиторської фрески в церкві Спаса на Берестові бачимо, що Петро Могила добре знав і розумів, як саме потрібно зображувати такі композиції і кому ктитор повинен підносити модель храму. Однак, хоча на вказаній фресці є зображення Володимира, Петро Могила підносить храм не йому, а Христу, як цього й слід було б чекати. Отже, і в Софійському соборі Володимир виступає як посередник між Ярос-

<sup>13</sup> Я. И. Смирнов. Рисунки Киева 1961 года по копиям их конца XVIII века. — Труды XIII Археологического съезда, т. 2. М., 1908, стор. 455.

<sup>14</sup> В. И. Антонова. Древнерусское искусство в соборных Павла Корина. М., 1966, стор. 31—33, табл. 17.

<sup>15</sup> Я. И. Смирнов. Рисунки Киева 1651 года., стор. 459.





Рис. 5. Ктиторська фреска церкви Спаса на Берестові у Києві, 1641 р.

лавом та Христом. Фігури останнього під час виконання малюнка Вестерфельдом вже не було внаслідок завалу штукатурки на західній стіні, яка тоді перетинала головний неф і на якій розташовувалися головні персонажі ктиторської фрески: Христос, Володимир, Ярослав, княгиня Ірина та Ольга.

Наведене зіставлення й паралелі вказують, що Володимир Святославич початково був зображений тут праворуч від Христа. Його первісна іконографія помітна, незважаючи на пізніші доповнення на малюнку Вестерфельда. Вона ближча до більш ранньої новгородської ікони, а не до фрески в церкві Спаса на Берестові (рис. 5). За портретом Володимира в Київському синописі можна встановити, які атрибути були дописані в XVII ст. до стародавнього зображення князя. До правої руки з хрестом (до речі, він давній, чотирикінцевий, а не XVII ст.!) домалювали ще скипетр — атрибут, що фігурує звичайно на південноруських зображеннях Володимира XVII—XVIII ст. змінили також форму корон на головах Ярослава, Володимира і почасти Ірини. Плащ Володимира, який початково був схожий, очевидно, на одяг старшого сина, перероблено за допомогою хутряної опушки й орнаменталії на імператорський орнат\*, крім того, дописано німб та тінь від його фігури.

На підставі сказаного вважаємо, що тезу Я. І. Смирнова та його послідовників про заміну постаті Христа зображенням Володимира на ктиторській фресці Софійського собору слід визнати помилковою. Образ старого князя на малюнку Вестерфельда передає стародавнє фрескове зображення Володимира, підреставроване в XVII ст. за часів Петра Могили. Сліди аналогічних поновлень помітні й на інших фігурах, зафіксованих Вестерфельдом, зокрема на зображенні Ярослава (корона), Ірини, в орнаменталії одягу деяких фігур.

Не можна все те, що залишається незрозумілим у портреті сім'ї Ярослава Мудрого в Київській Софії, відносити за рахунок реставрації

\* Щодо положення рук у фрескового зображення князя Володимира слід зазначити, що початково, дуже вірогідно, вони були вільними. Правою рукою, в якій пізніше з'явився хрест, Володимир представляв ктитор Христу.

собору в XVII ст., про яку ми мало поінформовані. Ці відомості обмежуються спостереженнями сучасних реставраторів. Живопис собору за часів Петра Могили поновлювався частково і дуже обережно, щоб не порушити стародавніх фресок, всі роботи виконані ретельно і на порівняно високому технічному рівні. Це не була переробка всього живопису, як наприклад, у 50-х роках XIX ст., підновлялися лише ті місця на фресках, де фарби зникли. Всі ці відомості зовсім виключають думку про заміну одних фігур ктиторської композиції іншими.

Зараз вже важко сумніватися в тому, що в центральній частині ктиторської фрески було дещо збільшене порівняно з іншими фігурами зображення Христа, праворуч від нього — постаті синів князя на чолі з самим Ярославом, що підносив Христу модель Софії, ліворуч — дочки князя на чолі з Іриною. Посередниками між Христом та Ярославом з Іриною були «рівноапостольний» князь Володимир та княгиня Ольга<sup>16</sup>. Всі ці фігури композиції, крім Христа та Ольги, ще були на західній стіні центрального нефу в XVII ст. Їх бачив і зафіксував А. ван Вестерфельд, завдяки чому ми й можемо відновити початковий вигляд цієї фрески XI ст.

Яким же чином на південній стіні собору, там, де за малюнком Вестерфельда мали бути зображення синів Ярослава у хутряних шапках зараз бачимо постаті так званих дочок князя з білими хустками на головах, але одягнених так само, як сини на вказаному малюнку? Для того, щоб зрозуміти причини цієї метаморфози, потрібно звернутися до історії реставрації живопису Софійського собору в XIX ст. Починаючи з 1843 р., тут провадилася так звана солдцевська реставрація, під час якої знімався пізній живопис з фресок. Були розчищені також чотири фігури на південній стіні центрального нефу (рис. 6). Про їх тодішній вигляд можна судити завдяки акварелі керівника робіт Ф. Г. Солдцева<sup>17</sup>. Якщо порівняти зафіксовані ним фігури з відповідними на малюнку Вестерфельда (сини князя), то легко помітити спільні риси, які свідчать про один і той самий оригінал — фреску Софійського собору. На обох малюнках цілком збігається зображення одягу, сферичних хутряних шапок (на акварелі є їх досить виразні залишки), свічок у руках двох синів, найближчих до постаті Ярослава тощо<sup>18</sup>.

Про відкриття чотирьох фігур на південній стіні центрального нефу повідомляв і очевидець реставрації настоятель Софійського собору П. Лебединцев, який писав, що після зняття олійного живопису вони мали нечітке окреслення голів, але тулуби та одяг збереглися добре<sup>19</sup>. Ці фігури знавцями давньоруського мистецтва І. Срезневським, В. О. Прохоровим було визначено як князівські, світські. При цьому

<sup>16</sup> В. Пуцько в рецензії на книгу Г. Н. Логвина (див. «Искусство», 1973, № 12, стор. 70) «Софія Київська» (К., 1971), пише, що в цьому питанні автор її «дотримується гіпотези С. О. Висоцького, яка зазнала критики з боку А. В. Поппе». При цьому рецензент замовчує, що Г. Н. Логвин, як і А. В. Поппе, дотримуються нашої реконструкції фрески у головному її питанні, а саме, у розташуванні Ярослава з синами праворуч від Христа, а Ірини з дочками — ліворуч. Гадаємо, що в цьому велика заслуга Г. Н. Логвина, В. Пуцько вважає також «наряд чи правомірним» залучення «Слова про закон та благодать» Іларіона для вирішення того, чи були на фресці зображення Володимира та Ольги. Але, як підкреслював і В. М. Лазарев (Мозаики Софии Киевской, стор. 58—59) саме Іларіону, головній особі при Ярославі, належало уточнення фрескових сюжетів собору. На необхідність використання цього джерела при вивченні живопису собору вказує також С. С. Аверінцев (К уяснению смысла надписи над конхой центральной апсиды Софии Киевской.— Древнерусское искусство. Художественная культура домонгольской Руси. М., 1972, стор. 26).

<sup>17</sup> С. О. Висоцький. Про портрет родни Ярослава Мудрого у Софійському соборі у Києві, табл. 1.

<sup>18</sup> Там же.

<sup>19</sup> П. Лебединцев. Возобновление Киево-Софийского собора в 1843—1853 гг. К., 1879, стор. 32.

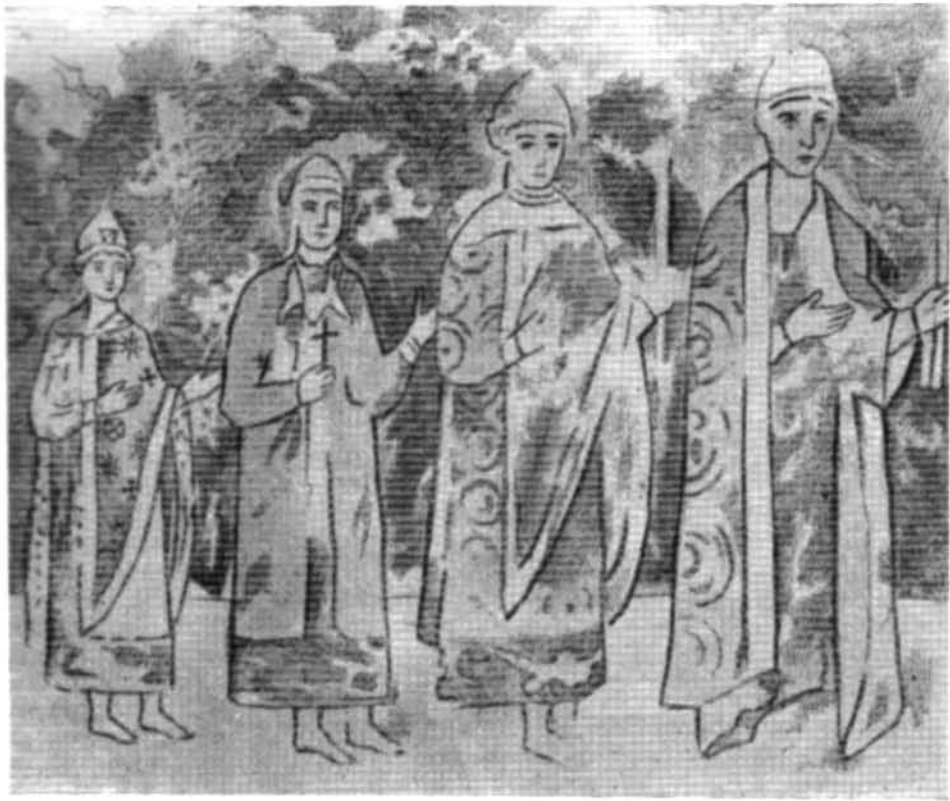


Рис. 6. Вигляд фрески у 1843 р. Ще видно залишки конічних князівських шапок. Акварель Ф. Г. Солнцева.

Срезневський дві постаті вважав жіночими, а дві — чоловічими. В. О. Прохоров на підставі аналізу одягу, розглядав всі чотири фігури як чоловічі<sup>20</sup>.

З дальшого ходу реставрації собору відомо, що відкриті фрески були «поновлені» олійними фарбами. Ці роботи мали виконуватись по старих контурах фресок XI ст. Однак грецькі написи при фресках, так звані діпінті, що пояснювали сюжет, збереглися далеко не всюди, і тому в багатьох випадках майстри-живописці малювали зображення за власним розсудом, що не відповідало стародавній іконографії. Саме так сталося й з князівськими зображеннями на південній стіні центрального нефу. Оскільки до подібної світської композиції не знайшлося відповідного іконографічного сюжету, фігури південної стіни переробили у зображення «великомучениць» Віри, Надії, Любові та їх матері Софії. Зробили біля них грецькі пояснювальні написи. У зв'язку з цим П. Лебединцев як безпосередній свідок писав: «При поновленні фігур Іринарх (живописець, який проводив реставрацію. — С. В.) покрив їх голови за руським звичаєм білими хустинками»<sup>21</sup>. Безумовно, найбільша увага

<sup>20</sup> И. Срезневский. О фресках в Киевском Софийском соборе, изображающих портреты княжеской семьи.— Труды I Археологического съезда. М., 1971, т. 1, стор. CVIII—CIX; В. А. Прохоров. Материалы по истории русских одежд, вып. 1, стор. 60.

<sup>21</sup> П. Лебединцев. Возобновления Киево-Софийского собора 1843—1853 гг., стор. 32. Про цю саму переробку фрески вказується також у працях: П. П. Лашкарев. София Киевская, ныне Киево-Софийский кафедральный собор. К., 1890, стор. 41—42; Н. П. Петров. Историко-топографический очерк древнего Киева, стор. 131—132.

приділялась зображенню голів, що мали, як уже згадувалось, неясні контури. Так, залишки князівських хутряних шапок, ще помітні на акварелі Солнцева, переписали на білі хустини. Переробили й обриси ніг, спрямувавши їх носки у трьох фігур в різні боки тощо (рис. 7). Отже, під час реставрації фресок 1843—1853 рр. князівські фігури на південній стіні були перероблені на жіночі. Як це сталося, добре можна бачити на таблиці, наведеній раніше<sup>22</sup>.

Вже після організації в Софійському соборі музею, у 1936 р. з-під олійного живопису XIX ст. знову була відкрита частина портрету сім'ї

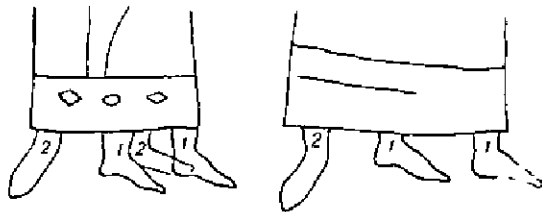


Рис. 7. Прорис ніг двох крайніх лівих постатей сімейного портрета Ярослава Мудрого на південній стіні центрального нефу собору:

1 — давні графіті ніг XI ст., виявлені під час дослідження; 2 — ноги, дописані в середині XIX ст. Порівняння дає уяву про те, як саме давню фреску переробили на зображення «великомучениць», не рахуючись з початковим її сюжетом.

Ярослава Мудрого на південній стіні. Але в той час ктиторська фреска була ще недостатньо вивчена, а тому, коли з-під шару фарб з'явилися фігури, які мало чим відрізнялися від зображень великомучениць, це не привернуло увагу дослідників. Як відомо з історії «повновлення» живопису середини XIX ст., ту частину собору, де була зображена ктиторська фреска розписували спочатку клейовими фарбами (Пошехонов), а потім ще раз олійними (Гри-

нарх та Желтоножський). Залишки розпису Пошехонова (голови постатей), мабуть, і були відкриті під час реставрації у 1936 р. Враховуючи все це, найбільш вірогідним свідченням про первісний вигляд ктиторської фрески Софійського собору є рисунок А. ван Вестерфельда (звичайно, без вказаних вище деталей, домальованих у XVII ст.). Тому ми й взяли його за основу реконструкції.

Композиційне розташування частин ктиторської фрески Ярослава Мудрого на підставі проведених останнім часом досліджень не викликає сумнівів<sup>23</sup>. Незважаючи на деякі розходження, А. Попле визнав головний принцип нашої реконструкції (розподіл фігур праворуч і ліворуч від Христа), а це й видно на рисунку (рис. 2 в). Давно вже настав час припинити ототожнення фігур південної стіни центрального нефу з дочками Ярослава. Ці постаті слід вважати пошкодженими зображеннями синів князя, а саме: (справа наліво) Володимира, який князував у Новгороді ще за життя Ярослава, Ізяслава — спадкоємця київського столу, Святослава та Всеволода.

Ктиторський портрет Ярослава Володимировича Мудрого в Києві, який зберігся частково в головному нефі Софійського собору, має велике культурно-історичне значення. Це не просто звичайна ктиторська композиція, мета якої прославити будівника собору та його рід. В ній знайшла відображення політична програма Ярослава, що була проголошена київським письменником-публіцистом Іларіоном з амвону Софійського собору перед верхівкою місцевої громадськості і дійшла до нашого часу в «Слові про закон та благодать».

<sup>22</sup> С. О. Висоцький. Про портрет родини Ярослава Мудрого., табл. I.

<sup>23</sup> До цього висновку доходять також й інші дослідники, які вивчають композицію у натурі. Див. Г. Н. Логвин. София Киевская. К., 1971, стор. 41. На користь нашої думки про первісний вигляд фрески свідчать і те, що графіті, написані жінками (див. С. В. Висоцький. Древнерусские надписи Софии Киевской XI—XIV вв., вып. I. К., 1966, напис № 27, 60) виявлені на північній частині хорів, під якими за нашою реконструкцією були зображення жінок — дочок Ярослава Мудрого.