

Н.М. Нікітенко, М.М. Нікітенко

КНЯЖИЙ ПОРТРЕТ У СОФІЇ КИЇВСЬКІЙ В КОНТЕКСТІ СХІДНОХРИСТІЯНСЬКОЇ КУЛЬТУРНОЇ ТРАДИЦІЇ

Княжий портрет у центральній наві Софії Київської є найбільш значною за своїми розмірами та ідейним значенням фресковою композицією собору. У давнину портрет мав П-подібну форму і розміщувався на трьох стінах нави напроти головного вівтаря. В центральній частині фрески були зображені князь з моделлю храму і княгиня, на бічних стінах — їхні діти. Портрет зберігся у фрагментованому стані — чотири постаті на південній стіні і дві — на північній: це портрети дітей князя. Князь з княгинею були зображені в центральній частині фрески, що розміщувалася на стіні західної потрійної аркади, розібраної наприкінці XVII ст.; нині фрагменти їхніх постатей можна

бачити на залишках аркади, оформлених при перебудові у вигляді пілонів стовпів.

Стан збереженості фрески і відсутність супроводжуючих написів не дають можливості безсумнівно атрибутувати портрет. Існує декілька гіпотетичних реконструкцій фрески, підґрунтям для яких стала відома зарисовка портрета, виконана 1651 р. голландським художником А. ван Вестерфе льдом. Цей рисунок (у копії кінця XVIII ст.) дає уявлення про втрачену центральну ланку композиції: тут були зображені князь з моделлю храму і княгиня, котрі очолювали урочисте шестя княжої родини.

Ще в минулому столітті, після відкриття фрески з-під олійного запису, вона стала відо-



Мал.1. Зарисовка А. ван Вестерфельди

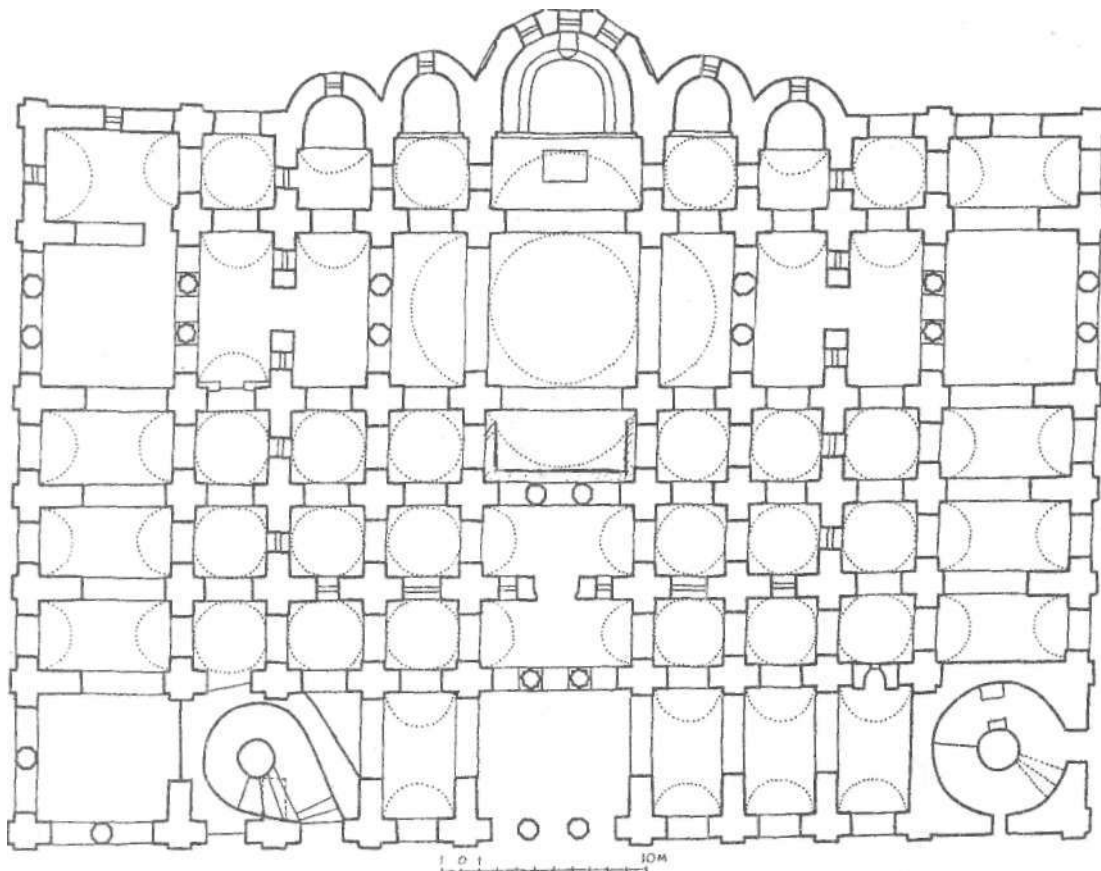
мою як портрет родини Ярослава, адже саме він є, «як твердять літописи, будівничим св. Софії. Вважають, що фреска являла собою розповсюджений за середньовіччя ктиторський портрет, на якому ктитор — фундатор храму — підносив його модель Христу. Дискутують здебільшого про кількість постатей, їх розміщення і персоніфікацію. Щоправда, дослідники неодноразово звертали увагу на незвичайність вирішення цієї композиції, пояснюючи це оригінальністю задуму архітектурно-стінописного ансамблю собору.

Передусім звертає на себе увагу розміщення світського портрета в найбільш почесній зоні розпису — напроти головного вівтаря, на трьох стінах центральної нави, та ще й в одному регістрі з вівтарною мозаїкою "Євхаристія" і фресками христологічного циклу підбанного простору. Таке розміщення фрески не вкладається у середньовічні іконографічні канони, що склалися у постіконоборчий період, згідно з якими ктиторські портрети розміщувалися

або на периферії храмів, або у нижній зоні розпису. Це пояснюється тим, що, з точки зору християнина, людина є грішною, недостойною шанування, навіть якщо вона цар або князь. Не випадково серед великої кількості середньовічних портретів ктиторів ми не знаходимо аналогій такому розміщенню фрески.

Немає аналогій і її розмірам. Навіть багаточисельні югославські світські портрети доби середньовіччя, що вміщують на стінах храмів зображення всіх представників кількох поколінь роду ктиторів, не перевищують у довжину 5 м. Водночас княжий портрет у Софії має довжину біля 15 м і значно перевищує розміри навіть сцен христологічного циклу.

Викликає серйозні сумніви можливість розміщення в центрі фрески фігури Христа, яка на рисунку А. ван Вестерфельда відсутня і є плодом гіпотетичних реконструкцій цього сюжету. Не ввів образ Христа до даної композиції і митрополит П.Могила, котрий поновлював її в першій половині XVII ст.; тож він, з усієї



*Софія Київська. План першого ярусу.
Місце розташування княжого портрета,*

Лазарев В.Н. Групповой портрет семейства Ярослава // Лазарев В.Н. Русская средневековая живопись. — М., 1970. - С. 27-54; Высоцкий С.А. Светские фрески Софийского собора в Киеве. - К., 1989. - С. 63-112; Poppe A. Kompozycja fundacyjna Soni Kijowskiej; W poszukiwaniu układu pierwotnego // Biuletyn historii sztuki i kultury. - Warszawa, 1968. - R. XXX. - № 1. - S. 1-29.

вірогідності, розумів сюжет фрески не так, як сучасні дослідники. Ніхто з останніх не взяв до уваги такий важливий факт: якби в центрі фрески дійсно був зображений Христос, то Він виявився б розташований нижче князя, який під час відправ перебував на хорах якраз над центром портрета. Річ у тім, що розпис Софії відбиває ієрархічне єднання Церкви Небесної, зображеної на стінах храму, і Земної, тобто віруючих, котрі знаходяться у храмі. Неможливо уявити репрезентативний тронний образ Царя Небесного під ногами царя земного — князя, котрий вважав себе рабом Христа. Крім того, якби в композиції існувала центральна фігура Христа, вона б неминуче замикала на собі рух персонажів, а це руйнувало б концепцію розпису, в якому вся дія, як і в літургії, спрямована до вітваря.

Не можна ігнорувати і того, що моделі храмів підносяться ктиторами, як правило, східним, вітварним, фасадом до Христа або до іншої сакральної особи, якій присвячено храм. Натомість на софійській фресці найбільш сакральний східний фасад моделі храму був звернений не до центру композиції, а до самого князя, котрий був зображений в урочистому шесті із східної у західну частину нави. Нині фрагменти постатей князя і княгині бачимо у самих кутах західної стіни, довжина якої була 7,7 м. Якби у центрі фрески дійсно був написаний Христос, то між Ним і ктиторами існувала б надто велика відстань, що не дозволяло б сприймати зображену дію як дарчий акт. Все це змушує відмовитися від породженої новочасною ментальністю думки, яка стала вже науковим стереотипом, про існування у центрі композиції образу Христа. Така думка, що ґрунтується на формальній аналогії фрески з киторськими портретами, не враховує особливостей ідейного та архітектурно-художнього вирішення Софії.

Доречно згадати, що світські портрети у середньовічних храмах зображували і реальні церемонії, адже розпис був функціонально пов'язаним з церковними відправами і навіть візуально доповнював їх. Якщо спроектувати шестя княжої родини на архітектуру інтер'єра, можна помітити, що зображена на фресці процесія начебто входить до храму двома групами

через дві розташовані обабіч центрального входу двері: чоловіки йдуть на південну, чоловічу, половину храму, жінки — на жіночу, північну. Процесія огинає підбанні стовпи і повертає з центру храму у західну частину центральної нави, де зупиняється вздовж стін. Звідси відбувався Великий вхід із св. Дарами у вітвар — головний момент літургії, у якому брав участь князь. Нібито ілюстрацією молитви входу, що триумфально завершувалася піснею трьох отроків, слугує зображення на підбанному стовпі біля портрета цих святих — Ананії, Мисаїла і Азарії, котрі написані один над одним у три реєстри на всю висоту стовпа. Князь тримає в руці ковчег-єрусалим (храмоподібний релікварій), який несли на престол під час Великого входу.

Єрусалими згадуються у вжитку руської Церкви вже з XI ст. Ці релікварії, попри свою назву, зображали не лише єрусалимську ротонду Воскресіння Христового, адже збереглися моделі храмів різних архітектурних форм. Їхня назва відбивала символічне значення цих моделей як образу Церкви Земної, яка є відображенням Церкви Небесної — горнього Єрусалиму. Єрусалими відтворювали реальні риси архітектури свого часу і напевне були моделями конкретних храмів. Як і в давній Русі, в українській Церкві такі моделі (кивоти у формі "малої церковці") були обов'язковою приналежністю престолу і в них зберігалися св. Дари — Пресвята Євхаристія. Ця традиція простежується аж до XX ст.: наприклад, кивот з церкви Введення у Львові повністю відтворював архітектуру цієї церкви.

Запропоноване тлумачення фрески потребує певних пояснень, дотичних ідейним витокам культурної традиції православної ойкумени. Як відомо, християнство синтезувало східні релігійно-філософські і античні державно-культурні традиції, що наклало відбиток на суспільно-політичне життя Візантії і країн візантійського культурного ареалу. При яскраво вираженому релігійному характерові візантійської автократії, коли цар розглядався як священна особа, удостоєна небесної інвеститури, у Візантії не існувало чіткої межі між світською і духовною владами. Цар-первосвященник брав особисту участь у богослужінні, що знайшло відображення у християнській іконогра-

Голубинский Е. История русской церкви. — Т.1. — 4.2. — М., 1904. — С. 173—174. З уявленнями про Небесний Єрусалим науковці пов'язують всі літургійні моделі храмів, хоча вважають, що власне єрусалимами називали особливо священні предмети, зроблені з дорогоцінних металів; ці моделі були обов'язковою приналежністю соборних храмів. Стерлигова И.А. Иерусалимы как литургические сосуды в древней Руси // Иерусалим в русской культуре. — М., 1994. — С. 46—47.

Дем'янчук А. Оздоблення предметів сакрального призначення "застережених" в актах Берестейської унії (1595—96 рр.) // Історія релігій в Україні. Тези повідомлень VI Міжнародного круглого столу, — Львів, 1996. — С 77. Згаданий кивот (ковчег) цікавий в тому відношенні, що він є реплікою давнього розуміння подібних літургійних посудин.

фії на складанні якої також позначився пиш-
ний двірцевий церемоніал.

Всі ці особливості візантійської обрядовості багато в чому запозичила давня Русь після запровадження в ній християнства як державної релігії. Зокрема це відбилося на оформленні Великого входу: подібно до того, як за римських тріумфів виносилися моделі завойованих імператорами міст, під час Великого входу візантійської літургії виносили хрест — знак Христа-тріумфатора і його трофеї, що включали модель Єрусалима як символу заснованого Христом ідеального града — Церкви. Недаремно тему помешкання Бога, града-Церкви, акцентують написи на давньоруських храмоподібних релікваріях, що послідовно відтворюють тексти відповідних псалмів.

Впадає в око те, що на софійській фресці лише двоє старших княжичів, котрі йдуть услід за батьком, несуть великі ритуальні свічки — це теж характерна риса Великого входу, під час якого єрусалими супроводжувалися двома свічоносцями. В середньовічних ктиторських портретах не подибуємо зображень з такими свічками, однак на мініатюрі Менологія Василя II (986 р.) бачимо ритуальну процесію, яку очолюють Феодосій II з дароносицею в руках і патріарх з б'вангелієм і кадилом, котрих супроводжують два свічоносця з великими запаленими свічками.

Отже, на нашу думку, фреска Софії ілюструє чин Великого входу з участю княжої родини. З'ясувавши зміст сюжету, важливо персоніфікувати особу князя — фундатора собору. На рисунку Вестерфельда поруч з князем бачимо чоловічу постать у царському вбранні XVII ст., котра, як довів Я.Смирнов, є зображенням князя Володимира, що з'явилося тут внаслідок реставраційної діяльності П.Могили. Це нововведення митрополита викликало у Я.Смирнова здивування: чому Ярослав підносить модель храму Володимирі, а не Богу,

котрому присвячено св. Софію? С. Висоцький вважає, що митрополит лише поновив давню постать хрестителя Русі як посередника між Богом і ктиторм (Ярославом). Однак в такому разі виникає низка питань. Справа в тому, що Володимир ще не був канонізованим в XI ст., згідно ж з середньовічними іконографічними канонами підводити ктитора до Бога можуть лише святі. І чому Могила модернізував образ Володимира, якщо такий дійсно тут існував? Якби фреска виявилася настільки uszkodженою, що неможливо було реставрувати одяг князя за попередніми контурами, навряд чи вдалося б митрополиту впізнати в цій постаті Володимира, тим більше, що древніх портретних зображень князя не збереглося, якщо не враховувати його стилізований образ на монетах. Зрештою головне: якщо Могила справді розумів фреску як ктиторську, чому він не ввів до неї обов'язковий для такої композиції образ Христа?

Щоб зрозуміти все це, доречно згадати, що у своєму ктиторському написі на арках центральної бані, зробленому 1634 р., Могила зазначив, що Софія "наче здатися в лето 1011". тобто за чотири роки до смерті Володимира. Для такого датування закладин собору у найбільш відповідальному написі Могила мусив мати якісь вагомі аргументи. Слід згадати, що Могила, котрий реставрував Софію, бачив її до пізніших перебудов і поновлень, мав у своєму розпорядженні ті факти, якими ми нині не володіємо. Зокрема він був обізнаним з документами софійського архіву, що згорів наприкінці XVII ст. Певно, що Могила знав і свідчення сучасника будівництва Софії — митрополита Іларіона, котрий у своєму "Слові про Закон і Благодать" стверджує, що у створенні Софії Ярослав завершив починання Володимира, як Соломон — Давида у зведенні Єрусалимського храму. Це свідчення Іларіона добре узгоджується з записом у хроніці Тітмара Мерзе-

⁵ Лаазарев В.Н. История византийской живописи. — М., 1986. — С. 26; Grabar A. L'empereur dans l'art byzantin. — Paris, 1936. — P. 189.

⁶ Grabar A. L'art de la fin de l'antiquite et du Moyen age. — Paris, 1968. — Vol.1. — P. 427—433.

⁷ Покровский Н.В. Древняя Софийская ризница в Новгороде. — М., 1914. — С. 5, 13.

⁸ Bauer H. Reise in das goldene Byzanz. — Leipzig, 1982. — II.20.

⁹ Смирнов Я.И. Вказ. праця. — С. 455—456.

¹⁰ Висоцький С.А. Вказ. праця. — С. 91—96.

¹¹ Лебединцев П.К. Кафедральный Киево-Софийский монастырь и его наместники // Киевские губернские ведомости. — 1859. — №35—39; Лебединцев П.К. О святой Софии Киевской // Труды III Археологического съезда в Киеве 1874 г. — К., 1878. — Т. I. — С. 56. Цей напис, на який ми вперше звернули увагу в сучасній науці, згадується в численних джерелах XVIII — поч. XX ст. Він витримав низку редакцій, що здебільшого торкнулися датування Софії. Під час реставрації етнопісму у 1952—54 рр. рештки напису були скопійовані і зняті. Місцезнаходження копії нам невідоме; у фондах Національного заповідника "Софія Київська" копія відсутня.

¹² Молдован А.М. Слово о законе и благодати Иларiona. — К., 1984. — С. 97.

бурзького, теж сучасника Володимира і Ярослава: Тітмар згадує Софію як діючу резиденцію київського митрополита вже 1017—1018 рр.

Могила не міг не враховувати і того, що портрет розміщено напроти головного вітваря, по арці якого читається древній посвятний напис ансамблю, що супроводжує грандіозну постать Богоматері Оранти: "Бог серед нього, нехай не хитається, Бог pomoже йому, коли ранок настане". (Пс.45:6). В наведених словах 45-го псалму йдеться про Небесний Єрусалим, надійно захищений Богом від світового хаосу, але напис, як доведено в науці, сприймався сучасниками цілком конкретно, адже він має на увазі освячену хрещенням Київську державу.

Симптоматично, що посвятний напис Софії цитує ключову молитву візантійського чину заснування храму, яка, до речі, наводиться у Требнику П. Могили в описі даного чину. ° В цьому зв'язку звертає на себе увагу той факт, що на рисунку Вестерфельда, котрий зафіксував портрет після реставрації його Могилою, персонажі рухаються по горбистій місцевості з польовою рослинністю. Ще одна важлива деталь — тінь, відкинута написаною за Могили постаттю Володимира на північний захід. На відміну від інших фігур, котрі зображені в урочистому шесті, цей персонаж стоїть фронтально, обличчям на схід. Все це свідчить про вміщену у композицію важливу інформацію, акцентовану П.Могилою. Вірогідно тут повідомляється, що церемонія відбувається на "поле вне града", де за літописами було засноване Софію. Подія має місце влітку і саме вранці, як того вимагає обряд. Згідно з обрядом, Володимир, як цар-первосвященник, начебто промовляє цитовану написом над Орантою молитву, стоячи, як годиться, обличчям на схід. Отже, за реконструкцією Могили на фресці

града" родиною Володимира Хрестителя. Володимир, як напевно вважав митрополит, очолював процесію княжичів, його дружина Анна — княжен, а Ярослав, як будівничий собору, йшов услід за батьком з моделлю Софії в руці. Так, мабуть, Могила вирішив складну проблему узгодження відомого йому факту заснування Софії ще за часів Володимира та літописного свідчення про зведення собору Ярославом. Саме тому митрополит ввів до композиції образ Володимира, підже князя з моделлю храму він вважав Ярославом. Що Могила був певним стосовно причетності Володимира до створення Софії, отже, одним з двох її ктиторів, — свідчить заснування митрополитом у соборі справжнього меморіалу св. Володимира: він влаштував каплицю-усипальню Володимира, де мали поживати віднайдені Могилою мощі князя, вітвар на честь останнього, а також датував закладини собору у своєму ктиторському написі 1011 р. і ввів до княжого портрета образ хрестителя Русі. Очевидно, Могила, котрий, як відомо, всіляко намагався достеменно відтворювати священну київську давнину, мав тверде переконання, що образ Володимира обов'язково мусив фігурувати в древності у центральній частині фрески, інакше б він не наважився на власне нововведення.

Це переконання Могили справді мало під собою ґрунт. Якщо придивитися до моделі храму в руці князя, можна помітити, що її прототипом була не Софія, тим часом, як моделі храмів вважалися іпостасю своїх оригіналів, адже зображення мусило точно відповідати власному архетипові, відбиваючи його суттєві риси. В літературі неодноразово відзначалася відповідність ктиторських моделей реальній архітектурі церков; ця подібність на-

було зображено заснування Софії на "поле вне

віть дає можливість реконструювати екстер'єр перебудованих або зруйнованих храмів.¹⁸

¹³ Сборник материалов для исторической топографии Киева и его окрестностей. — К., 1874. — Ч.1. — С.1. Датування Софії рубежем правління Володимира і Ярослава підтверджується новітніми дослідженнями собору. Див.: Нікітенко Н., Україна. — Вип. 3. — Ч. I. — К., 1996. — С. 25–36.

¹⁴ Аверинцев С.С. К уяснению смысла надписи над конхой центральной апсиды Софии Киевской. // Древнерусское искусство. Художественная культура домонгольской Руси. — М., 1972. — С. 25–49.

¹⁵ Требник Петра Могили. Перевидання з оригіналу 1646 року // Упор. Жуковський А. — Канберра, Мюнхен, Париж, 1988. — С. 52–69.

¹⁶ Нікітенко Н. Петро Могила і меморіал св. Володимира в Софії Київській. // Петро Могила і сучасність. Тези конференції. — К., 1996. — С. 40–41; Нікітенко Н. Володимирський меморіал в Софії Київській часів Петра Могили // П. Могила: босослов церковний і культурний діяч. — К., 1997. — С. 159–167.

¹⁷ Туревич А.Я. Категории средневековой культуры. — М., 1972. — С. 71; Бычков В.В. Смысл искусства в византийской культуре. — М., 1991. — С. 15–16.

¹⁸ Кондаков Н.П. Македония: Археологическое путешествие. — СПб., 1909. — С. 207–208; Дмитриев Ю.Н. Об истолковании древнерусского искусства // Труды Отдела древнерусской литературы. — М., 1957. — Т.13. — С. 359; Красноречев Л.Е. О датировке вологодских фресок // Древнерусское искусство: Проблемы и атрибуции. — М., 1977. — С. 151; Лихачева В. Искусство Византии IV–XV веков. — Л., 1981. — С. 234.

Зображення моделей має ще одну істотну особливість. Найчастіше ілюструються елементи трьох фасадів — східного, західного і одного з бокових, чим досягається цілісне відтворення сакрального образу храму, архітектурні форми якого сповнені глибокої символіки. Давня Софія — це 13-ти банний п'ятивітарний храм з двома рядами відкритих галерей, що оточували собор з трьох боків, з двома сходовими вежами, вбудованими в західну галерею. Водночас модель репрезентує п'ятибанний тривітарний храм без сходових веж з розвиненою західною частиною і однорядною відкритою галереєю вздовж бічних фасадів. Західна частина цього храму являла собою закриті приміщення з великими центральними дверима, у південно-західному куті існувала хрестильня з окремим входом з заходу. Загалом модель репрезентує архітектурні риси Десятинної церкви, як її реконструюють дослідники за рештками фундаментів. Ця модель — не просто символічний стінописний образ Десятинної церкви. Вірогідність її реального існування може пояснюватися тим, що на репертуар і вигляд літургійного начиння київського першохраму безумовно вплинула програма християнізації Київської держави. Дана програма, своєю чергою, зазнала значного впливу візантійського дворцевого церемоніалу і константинопольського мистецтва, бо це відповідало як політичним амбіціям Володимира, так і прагненням порфирородної принцеси Анни, вихованої в дусі трактату "Про церемонії візантійського двору", автором якого був її дід Константин VII Порфирородний. Церковний Устав Володимира зафіксував внесок Анни до ризниці Десятинної церкви коштовного храмового начиння, в тому числі літургійного посуду. Створення такого начиння, як і зведення самих храмів, було тоді результатом спеціального княжого замовлення. Тож в художньому образі єрусалимів замовники, напевно, намагалися підкреслити органічне включення долі Русі в перспективу Священної історії, а також акцентувати ідею єднання новопосталої Руської церкви навколо "нового Єрусалима" — Києва. Саме тому першим ки-

ївським Єрусалимом могла бути модель "матері церков руських" — Богородиці Десятинної.

Певна річ, що князь з моделлю Десятинної церкви не Ярослав, а Володимир, образу якого відповідає симетрично розташований образ Анни. Хрестителі Русі фігурують тут у царському вбранні, яке відповідає їхньому сану: царський орнат відзначає Володимира на його монетах, царський титул супроводжує в давньоруській писемності ім'я Анни, причому цариця Анна завжди зображується в царських шатах.



Мал. 3. Князь Володимир з моделлю Десятинної церкви. Княжий портрет у Софії Київській, фрагмент. Зарисовка А. ван Вестерфельда (1651 р.).

Портрет, на наше переконання, передає церемонію освячення Софії родиною Володимира. Фреска поєднала головні моменти обряду -- закладини храму, вхід у нього (малий

¹⁹ Корзухина Г.Ф. К реконструкции Десятинной церкви // Сов. археология. — 1957. — №2. — С. 78–90; Каргер М.К. Древний Киев. — Т.2. — М., Л., 1961. — С. 116, Рис. 2; Асеев Ю.С. Архитектура древнего Киева. — К., 1982. — С. 28–34; Вагнер Г.К. Искусство мыслить в камне. — М., 1990. — С. 31–32; Реутов А. До проблеми реконструкції Десятинної церкви // Церква Богородиці Десятинна в Києві. До 1000-ліття освячення. — К., 1996. — С. 32–34.

²⁰ Шапов Я.Н. Древнерусские княжеские уставы XI–XV вв. — М., 1976. — С. 66.

²¹ За нашими дослідженнями коронація принцеси Анни зображена у північній сходовій вежі Софії Київської, по якій піднімалася на хори княгиня з наближеними. Загалом розпис веж ілюструє ускладнення династичного шлюбу Володимира й Анни — засновників Київської християнської держави. Див.: Нікітенко Н. Триумф, оспіваний у фресках // Людина і світ. — 1996. — №1–2. — С. 14–17; Нікітенко Н. Фрески башен Софии Киевской о династическом браке Владимира и Анны // Иностранцы в Византии. Византийцы за рубежом своего отечества. Тезисы докладов конференции. — М., 1997. — С. 34–35.

вхід) і Великий вхід у його вівтар: поєднання різночасових дій у єдиному сюжеті — характерна риса середньовічного мистецтва.

Таким чином, модель Десятинної церкви в руці Володимира являє собою образ ідеального града-Церкви — оновленої Христовою вірою Русі. Композиція логічно вписується у символічне сприйняття всього храмового комплексу: як Софійський собор є зримим образом нової Русі — священного Єрусалиму, про який ідеться в написі над Орантою, так і Єрусалим в руці князя акцентує ту саму думку.

В цілому ідея творення національної Церкви транслюється в дану семантичну структуру через образно-текстову проекцію літургійних аспектів освячення храму: від закладення його підвалин до найурочистішого моменту — Великого входу. Судячи з напряму фігур на фресці, князь несе Єрусалим у Свята Святих — вівтар, де, згідно з чином Великого входу, він повинен бути встановлений на престолі, що образно ілюструє ідею про сутність буття, влаштованого Премудрістю Вседержителя: "Все з Нього і до Нього".

Символіко-літургійний контекст теми хрещення Русі відтворений і у мозаїках головного вівтаря. Напис над Орантою — символом Церкви Земної — натякає на заснування цієї Церкви. "Євхаристія" зображує ключовий момент літургії вірних — Великий вхід. Розташований під "Євхаристією" "Святительський чин" є прообразом Малого входу, який в давній Церкві був входом до храму процесії християн. Але найбільший акцент поставлений саме на заснуванні Церкви, адже цей мотив звучить у ключовому написі Софії над центральним образом Оранти. Саме тому "Святительський чин" розпочинається постаттю Єпіфанія Кіпрського, на день пам'яті котрого (12 травня) припадає освячення Десятинної церкви. Слідом за Єпіфанієм постає образ Климента Римського, мощі котрого, принесені Володимиром з Корсуня і покладені у Десятинній церкві, освятили акт хрещення.

Виникає питання: як була вирішена центральна ланка княжого портрета? Для подальших міркувань важливо враховувати три моменти, на які чомусь не звертали уваги дослідники: 1. Постаті князя і княгині зсунуті у самі кути західної стіни; майже заходячи на розгранку. 2. Вестерфельд зарисував фреску,

не прив'язавши її до архітектури, яку він ретельно замальовував в інших випадках, зображуючи св. Софію. 3. Вестерфельд не поєднав чоловічу і жіночу половини портрета, розмістивши їх у два ряди, одну над одною. Звідси напрашується висновок, що між обома половинами портрета ще з давнини існувала велика лакуна без жодних фігурних зображень. Враховуючи органічний зв'язок фрески з реальним розташуванням княжої сім'ї у соборі, можна припустити, що композиційною ланкою сюжету сприймалося саме княже подружжя, котре таким чином "вписувалося" у центр портрета, коли брало участь у відправах. В такому разі західна стіна могла бути облямованою, наприклад, мармуровою панеллю — символом священного вівтаря, до якого рухалася княжа родина. Такі поліхромні мармурові плити у поєднанні з вигадливими орнаментами і світловими ефектами до того ж сприяли дематеріалізації архітектурних мас, створюючи ілюзію ірреальності простору. Мармур — дорогий імпортований матеріал — надзвичайно цінувався у Києві, тому у будовах міста широко використовувалися мармурові деталі з більш ранніх споруд. Імовірно, мармурові плити були зняті з західної аркади в часи запустіння собору. Мартин Груневег (1584) свідчить, що тубільці розтягають кам'яні плити з Софії "і прикрашають ними могили". Можливо, це стало однією з причин руйнації західної аркади, внаслідок чого її розібрали на зламі XVII—XVIII ст.

Таким чином, існування мармурової панелі між обома половинами портрета цілком вірогідне — така панель правила за сполучну ланку композиції, надаючи їй водночас високого символічного звучання. Вона також сприяла актуалізації сюжету, органічно "вводячи" його у київську дійсність. Потрійні арки над центром портрета (на хорах) і під ним (у центральній наві), у яких "являлося" народу княже подружжя, змушують згадати "арки уславлення" візантійського церемоніалу: імовірно, у центральну арку нави вносили хрест Константина, обабіч якого, на тлі бічних арок, зупинялися князь і княгиня — "новий Константин" і "нова Олена"; саме такого значення надавали сюжету "Константин і Олена" в середньовічному монументальному мистецтві його замовники. Це було зримим символом апостольської місії київських Рюриковичів.

²² Святой Дионисий Ареопагит о небесной иерархии. — М., 1898. — С. 24.

²³ Каждан А. П. Византийская культура. — М., 1968. — С. 182.

²⁴ Ісаевич Я.Д. Нове джерело про історичну топографію та архітектурні пам'ятки стародавнього Києва // Київська Русь: Культура традиції) - К, 1982. - С. 124.

Знаменно, що сюжет фрески перегукується з трьома вирішальними подіями Священної історії: шестям до землі обігваної "обраного народу", очолюваного Мойсеєм, котрих вів Сам Бог, перебуваючи у Ковчезі Заповіту; перенесенням царем Давидом Ковчега на Сіон, відколи Єрусалим постав святим градом "народу Божого"; внесенням Ковчега царем Соломоном у Єрусалимський храм при його освяченні. Що саме так розумілася роль Володимира його сучасниками і нащадками — свідчить давньоруська література: князь звеличується в ній як "новий Мойсей" і "новий Давид", а при освяченні Десятинної церкви він промовляє Соломонову молитву, з якою царепророк звернувся до Бога, освячуючи Єрусалимський храм.

Чи суперечить це тлумачення сюжету фрески східнохристиянській іконографічній традиції? В науці утвердилася думка В.Лазарева про те, що мотив піднесення моделі храму його патрону має своїм ідейним підґрунтям античні зразки: "Ще на монетах Смірни, Лесбоса і Філіппополя зустрічаються зображення римських імператорів, котрі стоять з храмом в руках перед богинею — покровителькою міста. Мотив "піднесення" знайшов також широкого розповсюдження у пізньоримській імператорській іконографії. Звідси він перейшов у візантійське мистецтво і був використаний у прикрашенні храмів".²⁵ Проте цей мотив має набагато давніші генетичні корені, притому не лише іконографічні, а й обрядово-ритуальні — останні відігравали особливу роль у східнохристиянському монументальному мистецтві. Зазначені традиції передусім існували у візантійському церковному і дворцєвому церемоніалі, котрий у сприйнятті візантійців був зв'язуючою ланкою між земним і небесним. Храм, як і відправи у ньому, був грандіозним синтезом мистецтв, причому монументальний живопис не просто ілюстрував певні події або ідеї, але був дієвим засобом містичного єднання з Небом. Для середньовічної людини найважливішим доказом такого єднання була історична реальність сюжетів як Священної, так і земної історії, причому перші слугували символічними прообразами других. Широкого простору для художніх узагальнень надавали авторам стінописних програм тексти Ветхого Заповіту, сповнені пророцтв та історизму.

У III Книзі Царів розповідається, як при освяченні Єрусалимського храму у нього було

внесено Ковчег Заповіту, після чого Сам Бог оселився у храмі (III Цар. 8:28-29). Ковчег Заповіту — головна ветхозавітна святиня — був створений Мойсеєм за вказівкою Господа і за даним ним зразком як місце, де буде перебувати Бог і звідки Він буде говорити із Своїм народом. Таким же чином була влаштована скинія — прообраз ветхозавітного храму; в ній встановили Ковчег Заповіту. Згодом Ковчег був перенесений Давидом в Єрусалим, а після створення Єрусалимського храму, зведеного Соломоном за зразком, даним Давиду Господом, Соломон встановив Ковчег у Святому Святих храму. Порівняння трьох головних біблійних святинь — Ковчега, скинії і храму, докладно описаних в тексті Священного Письма, говорить про те, що всі вони своєю формою і призначенням, вказаними Богом, повторювали один одного, причому Ковчег, як головний осередок святості, освятив собою як храм, так і його прообраз — скинію (Вих. 25:26; II Цар. 6; III Цар. 8:2 і далі).

Ця ідея сакралізації храму через внесення до нього його моделі — Ковчега, в якому перебуває Сам Бог, виявляє генетичний зв'язок з давньоєгипетськими і давньовавилонськими культами, під впливом котрих формувалися релігійні уявлення давніх євреїв. Так, у Бет-Шані поклонялися священній Змії, на що вказують численні культові предмети, зокрема будиночки священної Змії, назва котрих "шан" зустрічається у давньовавилонських написах. Мініатюрні храми, що мислилися як місце помешкання божества, відомі і в єгипетському культі. В Єгипті доби Нового Царства — величезній імперії — на честь бога Амона влаштовувалися урочисті процесії жерців, коли з храму виносилася його модель (наос або ковчег), в якій знаходилося зображення божества: це означало, що сам Амон перебуває серед народу:

*"Открыты врата большого храма,
Выносят наос из великого храма,
Фивы ликуют... Карнак торжествует...
Люди и боги столпились,
Радуюсь тому, что свершилось на земле.
Толпа громогласно ликует,
Воздавая хвалу богу Амоу...
Небо ликует, земля сияет
При появлении Амона.
Владыка мой, Амон-Ра,
Дай мне быть среди толпы,
Дай мне узреть сияние образа твоего
При моем появлении..."*²⁶

²⁵ Лазарев В.Н. История византийской живописи. — М., 1986. — С. 74.

²⁶ Авдиев В.И. История древнего Востока. — М., 1953. — С. 408.

²⁷ Франк-Каменецкий И. Памятники египетской религии в фиванский период. — Т.1. — М., 1917. — С. 52—57.

О. Мень цілком слушно вважав, що імовірно ідея скрині з Ковчегом Заповіту була нав'язана Мойсею спогадом про Єгипет після виходу зв'язки євреїв.

Моделі сакральних споруд, що мали ритуальний характер, зустрічаються у великій кількості серед єгипетських предметів елліністичного часу — це моделі будиночків і теракотові ліхтарі, котрі клали у гробницю для мандрівки небіжчика по темних країнах загробного світу. Цікаво, що ці ліхтарі-будиночки мали банястий дах і пропілеї, тобто храмоподібні архітектурні форми.

Срібні моделі античних храмів (Діани в Ефесі) згадуються в Діяннях апостолів, де говориться, що такі моделі виготовляв золотих справ майстер з Ефесу Димитрій (Діяння. 19:24 і далі).

У римо-візантійському імператорському церемоніалі, як вже згадувалося вище, теж були у вжитку моделі міст і сакральних споруд. Збереглися, зокрема, зображення імператорів, котрі підносять генію Рима моделі завойованих ними міст. До такого роду композицій слід віднести і відоме мозаїчне панно другої половини X ст. у Софії Константинопольській, на якому репрезентовані імператори Константин I і Юстиніан, котрі підносять Богоматері, як покровительці столиці і одушевленому храму Премудрості Божої, свої дари — моделі Константинополя і св. Софії. Ці реліквії, що були пов'язані з освяченням столиці Візантії і її головного храму, певно входили до складу святинь софійської ризниці.

У храмовому розписі відоме й відтворення реальної літургії з зображенням дароносиць. Можна згадати, наприклад, славнозвісну мозаїку церкви св. Віталія у Равенні (сер. VI ст.), на якій Юстиніан і Феодора здійснюють вхід у храм, тримаючи в руках потир і дискос із св. Дарами.

Зображення Великого входу архієрейської літургії з кількома дароносицями, серед яких, очевидно, є і Єрусалим, збереглося в стінописі Дохіарського монастиря на Афоні (1568 р.).²⁸

Не виключено, що відлунням обряду освячення храму є середньовічні ктиторські портрети, недаремно вони найчастіше розташовані у нартексах, звідки здійснювався урочистий вхід у новостворений храм. Імовірно, для освячення найбільш значимих храмів виготовляли їхні моделі (ковчеги), адже цей обряд мав символічно відтворювати освячення Єрусалимського храму.

Таким чином, княжий портрет у Софії Київській ілюструє реальну церемонію освячення собору родиною Володимира, символізуючи цим хрещення Русі, адже община вірних розумілася як тіло Церкви Христової, а князь — як її голова у буквальному і символічному значенні; тож освячення головного храму Русі було ідейно тотожним її хрещенню. Модель (Єрусалим) в руці Володимира означає новий Єрусалим, град Божий, тобто новонавернену Русь, котру князь веде до вівтаря Софії Премудрості Божої. Услід за апостолом Русі його нащадки з ритуальними свічками в руках несуть язичникам світло віри.

Портрет перебуває в сакральному єднанні з розписом вівтаря, де Богоматір Оранта, говорячи словами Акафіста, велично постає "Ковчегом позолоченим Духом", а напис над Орантою стверджує: "Бог серед нього..."

Фреску вписано у підбанный христологічний цикл, з яким вона також утворює єдину семантичну структуру. Слідуючи за сценою "Зішестя св. Духу на апостолів", що символізує народження Вселенської церкви, княжий портрет завершує собою цикл і втілює ідею створення Руської церкви. Так доля Русі вводиться в історію спасіння подвигом своїх хрестителів.²⁹

²⁸ Мень А., протоієрей. История религии: В 7 т. — Т.2. — М., 1991. — С. 232.

²⁹ Ростовцев М. Эллинистическо-римский архитектурный пейзаж — СПб., 1908. — С. 123–126. Цікаво, що виносні ліхтарі у вигляді храму існували і в літургійному мистецтві візантійського світу.

³⁰ Grabar A. L'empereur dans l'art byzantin. — Paris, 1936. — P. 111.

³¹ Лазарев В.Н. История византийской живописи. Таблицы. — М., 1986. — Табл. 135–139.

³² Там само. — Табл. 54. М.Покровський слушно вважав, що ця мозаїка ілюструє освячення церкви св. Віталія з участю імператорського подружжя Юстиніана і Феодори. Див.: Покровский Н.В. Очерки памятников христианского искусства и иконографии. — СПб., 1910. — С. 104–105.

³³ Стерлигова И.А. Малый сион из Софийского собора в Новгороде // Древнерусское искусство: Художественная культура X — первой половины XIII вв. — М., 1988. — С. 286.

³⁴ І.Стерлигова гадає, що до дня освячення Софії Новгородської, яке відбулося 13–14 вересня на Оновлення храму Гробу Господнього в Єрусалимі, був виготовлений срібний новгородський сион (єрусалим) у вигляді Святогробської ротонди. Стерлигова И.А. Иерусалимы как литургические сосуды в древней Руси // Иерусалим в русской культуре. — М., 1994. — С. 51.

³⁵ Вперше нова атрибуція княжого портрета була запропонована нами у 1987 р. Див.: Нікітенко Н.Н. Княжеский групповой портрет в Софии Киевской и время создания собора // Памятники культуры: Новые открытия. — Л., 1987. — С. 237–244. Див. також: Нікітенко Н. Дім мудрості Божої — образ оновленої хрещенням Київської держави // Католицький щорічник. — К., 1996. — С. 148–154.

Розділ IV. МИСТЕЦТВОЗНАВСТВО ТА МУЗЕЙНА СПРАВА

Отже, розгляд княжого портрета на тлі східнохристиянської культурної традиції дозволяє сприймати цю фреску не лише як унікальний твір середньовічного монументально-

го портретного живопису, а й як справжню церковно-політичну декларацію, що втілила у собі провідні ідеї державотворення, народжені добою християнізації Русі.