



А. Д. РАДЧЕНКО

ПОЭМА В КАМНЕ И КРАСКАХ
ИСТОРИКО-АРХИТЕКТУРНЫЙ ОЧЕРК

ИЗДАТЕЛЬСТВО «БУДІВЕЛЬНИК»
КИЕВ — 1972

О. Д. РАДЧЕНКО

ПОЕМА В КАМЕНИ І ФАРБАХ
ІСТОРИКО-АРХІТЕКТУРНИЙ НАРИС

ВИДАВНИЦТВО «БУДІВЕЛЬНИК»
КИЇВ — 1972

Радченко А. Д. Поэма в камне и красках. Киев, «Будівельник», 1972, стр. 124.

Памятка архитектуры древней Руси — София Киевская — представляет собой творение мастеров, чей талант и сегодня продолжает служить народу, воспитывая в нем любовь к родной земле, к героическому прошлому своего народа.

В очерке описывается история сооружения комплекса Софийского собора, его архитектура, фрески и мозаики. Рассказывается о работах советских специалистов и ученых по восстановлению и сохранению древней мозаики и фресок, имеющих мировое значение. Рассчитана на архитекторов, искусствоведов, историков, а также будет полезна широкому кругу читателей.

У Києві — одному з найдавніших міст нашої Вітчизни — збереглися прекрасні пам'ятники давньоруської архітектури і монументального живопису XI—XII століть. Серед них — найвидатніше творіння світової архітектури — Софійський собор, або Софія Київська.

У «Повісті временних літ», під датою 1037 р. можна прочитати таке повідомлення про спорудження Софійського собору: «В лето 6545 (1037 р.) Заложил Ярославъ город великий Киевъ, у него же града суть Златая врата, заложил же и церковь святыхъ Софья, митрополью, и посемъ церковь на Золотыхъ вортехъ святое Богородице Благовещенье, ... посемъ святого Георгия монастырь, и святыхъ Ирины...».

Під датою 1037 р. літописець узагальнив усі містобудівні задуми, які були здійснені Ярославом Мудрим у Києві за час його князювання (1019—1054 рр.). Звичайно, не всі ці будови було споруджено одночасно. Під датою 1036 р. у літопису говориться, що Ярослав перебував у Новгороді, коли прийшла звістка про те, що печеніги наближаються до Києва. Ярослав зібрав воїнів — варягів і новгородців — підійшов до Києва і зайшов у місто. Печенігів було «без числа». Ярослав виступив з міста і підготував до бою дружину, поставивши варягів посередині, праворуч — киян, а ліворуч — новго-

родців. Печеніги почали наступати, і війська зійшлися на місці, де стоїть нині Софія — тоді це було «поле вне граде». І був грізний бій, і ледве подолав ворогів надвечір Ярослав.



Софійський собор. Сучасний вигляд з південного сходу.

Софійський собор. Современный вид с юго-востока.

Таким чином, на тому місці, де в 1036 р. відбулася одна з найбільших битв XI ст., яка закінчилася блискучою перемогою над печенігами, Ярослав у наступному році заклав Софійський собор.

Проте собор було задумано не лише як меморіальний пам'ятник, що символізує славу руської зброї, — його ідейний задум містив ширші державні завдання. Ярослав був продовжувачем справ свого батька Володимира Святославича у зміцненні дер-

жавного ладу, політичної єдності і міжнародного авторитету Київської Русі. Здійснюючи нові містобудівні задуми, Ярослав створює новий «окольний град» на південний захід від «города Владимира», приблизно у вісім разів більший, прикрашає його новими спорудами.

Центральною спорудою, домінуючою в архітектурному ансамблі «города Ярослава», була тринадцятиглава церква «Святая Софья, митрополя руська». Софію було видно з усіх кінців міста, тому що вона знаходилася на перехрещенні шляхів, спрямованих від трьох міських воріт: Золотих, Львівських і Лядських. Тут відкривалася перспектива головної вулиці до Золотих воріт, обабіч якої височіли патрональні монастирі: на південний захід від Софії — монастир св. Ірици (християнське ім'я дружини Ярослава), на північний захід — св. Георгія (ім'я Ярослава при хрещенні). Від собору йшов шлях до кам'яної арки воріт «города Владимира», за валом якого виднілися куполи Десятинної церкви.

Накреслений новий центр Києва було всебічно обмірковано і повністю узгоджено з планувальним архітектурним ансамблем міста, в чому, безперечно, виявився великий досвід, нагромаджений давньоруськими містобудівниками.

Споруджений храм Ярослав присвятив «св. Софії» (з грецької — «мудрість»), що сприймалося як символ світла, як символ перемоги християнства над язичеством.

У головній соборній церкві в Києві була організована митрополича кафедра. «Руська митрополя» стала центром церковного управління давньоруської держави. У 1051 р. першим київським митрополитом з руських, за велінням Ярослава, було призначено пресвітера замиської палацової церкви Ярослава в Берестові — Іларіона, людину надзви-

чайно освічену для свого часу, талановитого письменника, автора славнозвісного «Слова про закон і благодать».

Будучи центром церковного управління, Софійський собор водночас був суспільним і культурним центром Київської Русі. У ньому відбувалися зібрання, на яких розглядалися державні справи, урочисті церемонії, прийоми послів, обрання на великокнязівський престол. Так, наприклад, у 1113 р. на князівському зібранні в Софійському соборі було обрано на престол Володимира Мономаха.

Собор був також центром освіти і відіграв велику роль у поширенні грамоти й освіти в давньоруській державі. При соборі Ярослав заснував першу бібліотеку на Русі. Тут були й оригінальні твори давньоруської літератури, а також писалися літописи. У 1039 р. при соборі було складено найдавіше київське літописне зведення.

Розвиток феодального землеволодіння і феодальних відносин, зростання економічної і політичної могутності окремих земель на чолі з такими великими містами, як Новгород, Володимир, Галич, Чернігів, Переяслав, Ростов та ін., поступово ослаблювали єдність давньоруської держави. Нові феодальні князівства настільки вирости й зміцніли, що поступово почали звільнятися з-під влади Києва. Феодальна відокремленість надзвичайно ускладнювала боротьбу Русі з монголо-татарськими ордами. Проте і в цих умовах вона в 1240 р. виявилась здатною затримати і знекровити орди Батия. Приймавши на себе удар зі Сходу, народ давньої Русі врятував від зруйнування і пригнічення країни Європи і цим відіграв величезну всесвітньо-історичну роль у захисті європейської цивілізації. Цей великий подвиг наших предків здобуто ціною численних жертв.

Після татарського нашествия верхній Київ («город Владимира» і «город Ярослава») було зруйновано.

Яких пошкоджень було завдано Софійському собору під час татарського нашествия, в літописах не зазначено. Из Лаврентіївського літопису відомо лише, що «взяша — же татарове градъ Киевъ месяца в 6 день... и святую Софью разграбиша и монастыри все... а градъ Киевъ огнем и монастыря все запалиша».

У XIV—XV ст. Києву довелося вести боротьбу не тільки проти литовських феодалів, але й проти кримських татар, які неодноразово нападали на місто, спустошуючи його. У 1416 р. хан Едигей захопив Київ, пограбував і спалив його. У 1482 р. те саме зробив кримський хан Менгли-Гірей.

Феодально-кріпосницьке гноблення широких народних мас українськими поміщиками в кінці XVI ст. (після Люблінської унії 1569 р.) посилювалось національно-релігійними утисками, зв'язаними з приходом магнатів і шляхти на Україну. Після Брестської релігійної унії (1596 р.) польсько-католицька агресія ще більше посилювалась.

З 1596 р. по 1633 р. Софійський собор був у руках уніатів і зовсім занепав. Мандрівники кінця XVI ст., які бачили Софійський собор, свідчать про його надзвичайне запустіння.

Наприкінці XVI ст. на Україні відбувалися великі селянсько-козацькі повстання. Український народ вів визвольну боротьбу проти соціального і національного гноблення, яке він терпів від польських та українських магнатів. У Києві почали відкривати школи, друкарні, поширювати книги, спрямовані проти унії і католицизму, відновлювати давні православні храми Київської Русі.

У 1633 р. київський митрополит Петро Могила забрав від уніатів Софійський собор і організував

при ньому чоловічий монастир. З 1633 по 1647 р. в соборі провадяться великі ремонтно-реставраційні роботи — будується новий дах, ремонтується сама будівля, реставруються давні настінні розписи, настеляється нова керамічна підлога, споруджується багатий за оформленням іконостас та ін.

Водночас територія Софійського собору забудується новими дерев'яними монастирськими будівлями, обноситься високою дерев'яною огорожею з такою самою дзвіницею і брамою (ворітьми).

23 грудня 1648 р. Богдан Хмельницький після перемоги над польськими шляхетськими військами урочисто в'їжджав у Київ через напівзруйновані Ярославіві Золоті ворота, і біля стін Софійського собору населення радо вітало його. Як свідчать малюнки 1651 р. голландського художника А. Ван-Вестерфельда, будова собору ще не була повністю відновлена, її галереї і особливо західний фасад були в руїнах.

Російський народ гаряче відгукнувся на народне повстання на Україні і подав братню допомогу українському народу.

Єдність двох братніх слов'янських народів була навіки скріплена. У 1654 р. в Переяславі було скликано Народну раду, на якій було прийнято історичне рішення про возз'єднання України з Росією. 17 і 19 січня 1654 р. кияни в Софійському соборі урочисто приносили присягу на вірність Росії.

Наприкінці XVII і в першій половині XVIII ст. в Києві у зв'язку з ростом економіки, торгівлі і ремісництва, зводяться важливі громадські будівлі і особливо культові споруди. При відновленні культових будівель епохи Київської Русі за допомогою різноманітних добудов і змін їм надавалися форми

нового стилю XVII—XVIII ст., який став називатися українським барокко.

У 1697 р. на території Софійського собору внаслідок великої пожежі загинули всі дерев'яні монастирські будівлі XVII ст.

У 1699—1707 рр. провадяться найбільш капітальні ремонтно-відбудовчі роботи в Софії. Водночас з відбудовою собору починається забудова території новими кам'яними будівлями. У ці ж роки, згідно з указом Петра I, було зведено кам'яну трьох'ярусну дзвіницю. У 1709 р. після Полтавської перемоги Петро I заходив до монастиря через цю триумфальну дзвіницю.

Територія Софії у XVIII ст. продовжує забудуватися. Споруджується південна в'їзна вежа, трапезна, митрополичий дім, братський корпус, бурса. Садиба Софійського монастиря огорожується високою кам'яною стіною; у західній частині огорожі була побудована так звана брама Заборовського, яка була головним в'їздом у митрополичий будинок.

У всіх цих спорудах XVIII ст., які збереглися до наших днів і належать до архітектурного ансамблю Софійського заповідника, відбилися характерні риси української архітектури того часу.

З 1843 по 1853 р. в соборі провадилися великі реставраційні роботи з живопису, а також значні ремонтно-будівельні роботи; були зроблені новий дах і чавунна підлога, позолочені куполи.

У 1852 р. був надбудований четвертий ярус дзвіниці з куполом.

Наприкінці XIX ст. був перебудований західний фасад Софійського собору.

У 1934 р. собор і оточуючий його комплекс пам'ятників української архітектури XVIII ст. оголошений

державним архітектурно-історичним заповідником «Софійський музей». Радянський уряд виділив значні кошти на охорону і реставрацію Софії Київської і надав можливість архітекторам, археологам і реставраторам систематично працювати над відновленням архітектурних форм, мозаїки і фрескового розпису XI ст. і ліквідувати чужі, антихудожні нашарування, привнесені «поновленнями» різних епох. Одночасно з ремонтно-реставраційними заходами провадилися планомірні науково-дослідні роботи, які збагатили науку новими даними.

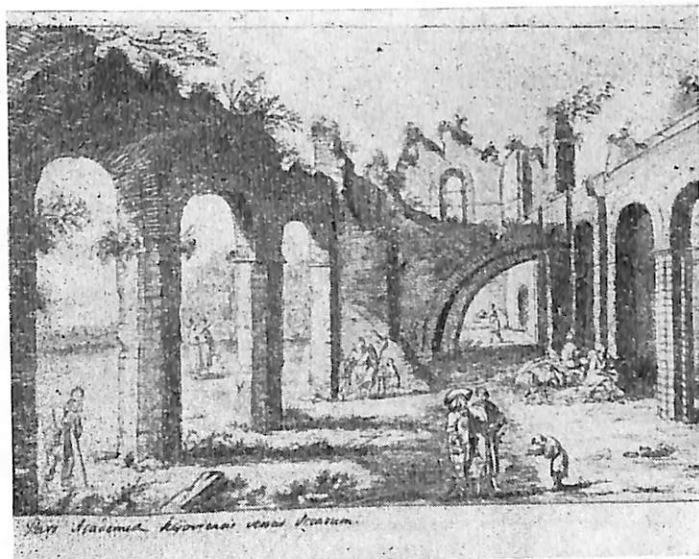
На основі найновіших матеріалів дослідження і побудована ця науково-популярна розповідь про Софію Київську.

* *
*

Сучасне зовнішнє архітектурно-художнє обличчя Софійського собору не дає повного уявлення про архітектурні форми, які існували за часів Ярослава. Щоб оцінити історико-художнє значення Софії Київської, необхідно встановити її первісний вигляд. Дослідження радянських учених в цій галузі збагатили науку новими і дуже цінними відкриттями. Археологічні розкопки всередині собору, реставрація давніх архітектурних форм, архітектурно-археологічні обміри, дослідження первісної кладки стін, а також макет, виконаний на основі результатів досліджень, розкривають картину поступових видозмін, яких зазнав пам'ятник за своє існування.

У первісному вигляді собор являв собою п'яти-нефний хрестовокупольний храм, оточений з півночі, заходу і півдня одноповерховою відкритою галереєю. Усі п'ять поздовжніх коридорів (нефів) закінчувалися на сході п'ятьма вівтарними півколами (апсидами).

Собор перекритий розвинутою системою циліндричних склепінь, увінчаний тринадцятьма куполами, з яких головний розміщений в центрі, чотири — над вівтарною частиною і вісім — над західними ку-

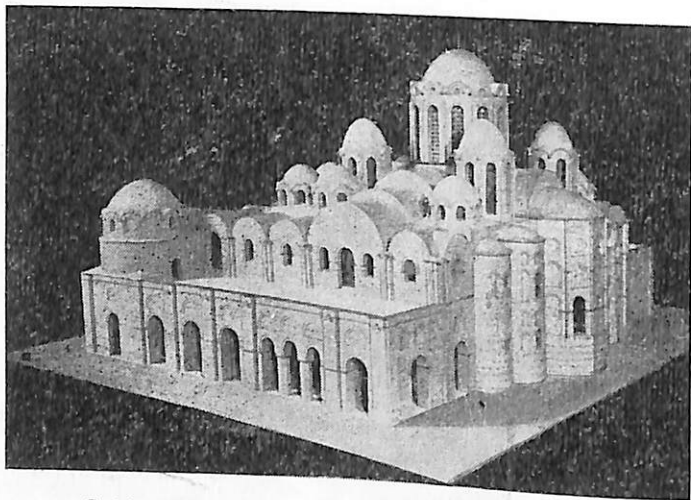


Південна зовнішня галерея Софійського собору
(за мал. 1651 р.).

Южная наружная галерея Софийского собора
(по рис. 1651 г.).

тами. По висоті куполи розміщені так, що центральний оточений двома концентричними рядами малих куполів, причому найближчий до нього ряд складається з чотирьох вищих куполів, а другий ряд — із восьми нижчих. Покрівельним матеріалом служили листи з свинцю, які укладали безпосередньо на кам'яні склепіння і куполи.

Фасади храму не штукатурилися, зовнішня кладка залишалася відкритою. Стіни викладали з великих природних каменів (граніт, червоний кварцит), які повністю заливалися розчином вапна з до-



Софійський собор в XI—XII ст. Загальний вигляд з південного сходу. Макет реконструкції.

Софійський собор в XI—XII ст. Общій вид с юго-востока. Макет реконструкції.

мішкою потовченої цегли (так званої цем'янки). Цем'янка надавала розчину рожевого кольору.

Ряди каменів, заповнені розчином, вирівнювалися жовтогарячою плиткоподібною цеглою — «плінфою» (середній розмір $30 \times 40 \times 3,5$ см). Цеглу викладали в два ряди, заливаючи розчин між ними. Потім на цеглу клали камінь, заливали розчином

Софійський собор. Сучасний вигляд із заходу.

Софійський собор. Современный вид с запада.



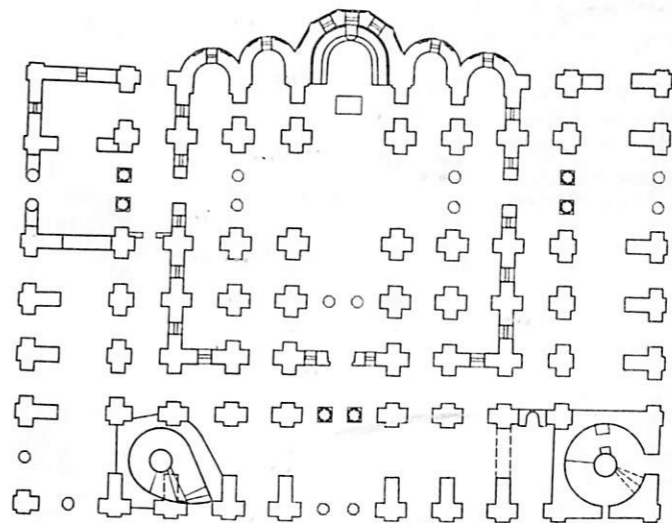
і знову клали цеглу. Зовні товстий шар розчину, що містив у собі каміння, відшліфовувався, і на фасаді виходило смугасте облицювання стіни з рядів, де чергувалися цегла і товстий шар розчину, в якому було видно заокруглені камені. У міру зведення стін кількість і розміри природних каменів зменшувалися, що справляло враження полегшеного верху будівлі.

У куполах, склепіннях, арках, стовпах застосовувався інший спосіб кладки. Тут чергувалися виступаючі і заглиблені ряди цегли, а проміжки між виступаючими рядами заповнювалися зовні розчином. Кладка виконувалася таким чином: горизонтальний ряд цегли заповнювали шаром розчину (майже однакової товщини з цеглою), потім укладали новий ряд цегли, але не просто на нижній, а трохи відступаючи в глибину; потім — розчин; третій ряд клали так само, як і перший, четвертий — як другий і т. д. Завдяки такому способу кладки заглажені зовні шви розчину здаються в три рази товщими, ніж цегла.

Внаслідок такого чергування великої кількості широких світло-рожевих пасмуг розчину і жовтогарячих цегляних смуг створювався своєрідний ефект двоколірності фасадів, оживлених, крім того, грою світлотіней, що утворювалися двоступінчастими декоративними нішами.

На другому будівельному етапі над відкритою галереєю, що оточувала храм з трьох боків, надбудували другий поверх, у південно-західному розі прибудували сходову вежу для входу на хори собору, з півночі, заходу і півдня будівлю було оточено додатковими, ширшими одноповерховими відкритими галереями. Це було продиктовано, мабуть, конструктивними міркуваннями: недостатня глибина закладення фундаментів (близько 1 м) на лесовидних

грунтах призвела до деформації будівлі. Про це можна судити з тріщин на фасадах і залишків давньої підлоги. Зрозумівши причини появи деформації, архітектори погасили вплив розпору конструктивними піварками-аркбутанами, оформивши їх в галерею, а верх зробили у вигляді відкритого балкона — «гульбища».

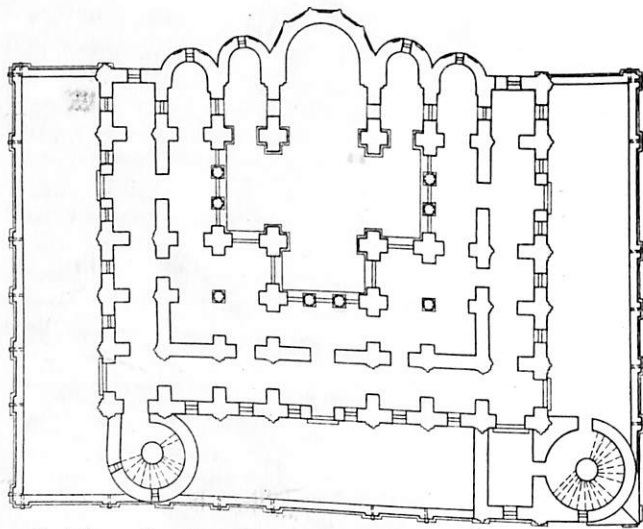


Софійський собор. План першого поверху в XI ст.

Софійський собор. План першого этажа в XI ст.

Після добудови зовнішніх галерей у північно-західному розі собору було вбудовано другу вежу із входом на другий поверх. Про те, що вежі будувалися неодноразово, свідчить асиметричне розташування їх по відношенню до осі головного входу в собор.

Таким чином, Софійський собор у первісному вигляді являв собою п'ятинасидний храм, оточений з трьох боків подвійними відкритими галереями (внутрішньою — двох'ярусною і зовнішньою — одноярусною). По кутах західного фасаду були розміщені дві вежі. Увінчувався собор тринадцятьма куполами.



Софійський собор. План другого поверху в XI—XII ст.

Софійський собор. План второго этажа в XI—XII ст.

Софія Київська як архітектурний тип хрестово-купольного храму подібна до візантійських храмів X—XI ст. і в той же час відрізняється від них характером свого архітектурно-художнього вигляду. Одноповерхові зовнішні галереї в поєднанні з внутрішніми двоповерховими, вежі, численність куполів

пірамідальність композиції, розчленованість зовнішнього об'єму, пройнятого зростаючим до центрального купола рухом, становлять основні конструктивні особливості споруди, яких не було в архітектурі того часу Сходу і Заходу. Така складна і виразна ступінчата пірамідальна композиція, численність куполів Софії, мабуть, зумовлена впливом давньоруської дерев'яної архітектури. Це підтверджується свідченням літопису про тринадцятиверхий дубовий Софійський собор у Новгороді (989 р.). Безперечно, давньоруські архітектори розвивали і удосконалювали досвід попередніх епох і народів інших країн, але, спираючись на місцеві традиції, формували свій самостійний стиль, вносячи багато нового в розвиток світового будівельного і архітектурного мистецтва.

Архітектурний вигляд Софії Київської, що склався в XI ст., не зазнавав суттєвих змін аж до XVII ст.

В результаті капітальних відбудовних робіт кінця XVII — початку XVIII ст. Софійський собор придбав новий кам'яний одяг. У цей час було закладено отвори відкритих зовнішніх і внутрішніх галерей і замість них оформлено сучасні віконні і дверні прорізи, а в східній частині прибудовано чотири малих апсиди. На давніх одноповерхових галереях з півдня і півночі надбудовані другі поверхи з двома куполами над кожним з них, перетворені в куполи верхи двох веж. Куполам було надано нової характерної для української архітектури того часу грушоподібної форми, у восьми маленьких куполах замуровано вікна, які освітлювали хори, а самі куполи сховані під новою високою покрівлею. Зовні прибудували контрфорси (опорні стовпи) для зміцнення будівлі; зовнішні ходи на сходах веж було закладено і замість них зроблено внутрішні, які

вели з собору. На західному фасаді зведено високий декоративний барковий фронтон, прикрашений пишними скульптурними деталями, на чотирьох кутах собору поставлено чотири фронтончики і три — над апсидами. Центральний барабан було прикрашено багатим ліпним орнаментом, фасади собору заштукатурені і побілені, а покрівлі куполів позолочені сусальним золотом.

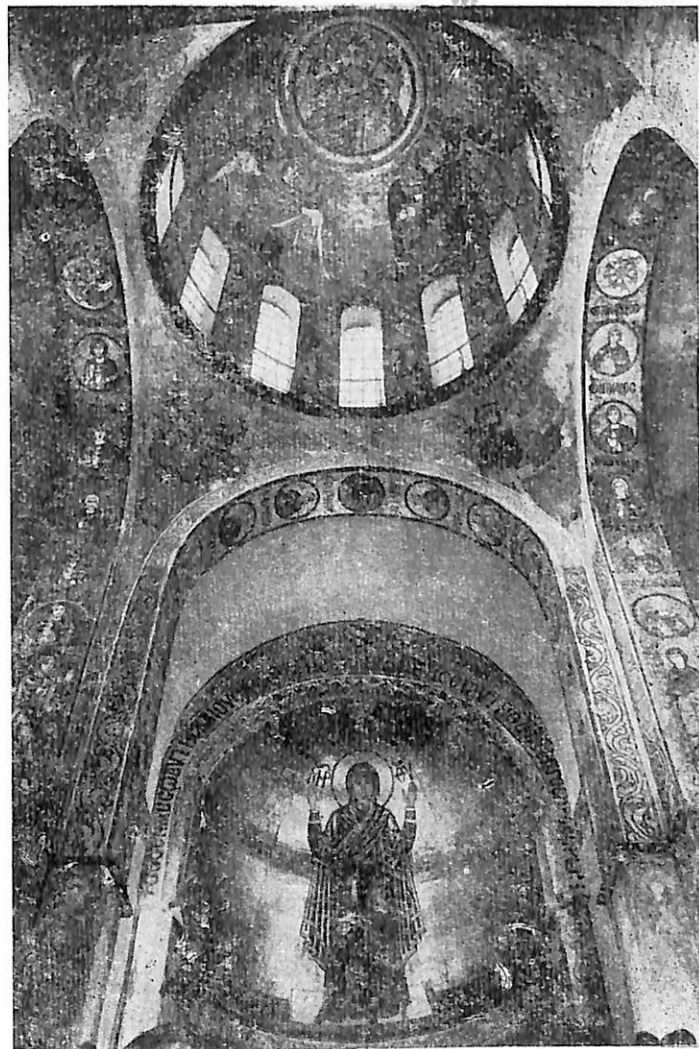
Поєднання білизни фасадів і ліплення з позолоченими куполами, з навколишньою природою, рясно вкритою зеленню, створювало особливий ефект і підсилювало мальовничість баркового вбрання собору.

Наприкінці ХІХ ст. (1882—1889 рр.) Софійський собор було реконструйовано ще раз. Перебудували дах, замість високої покрівлі зробили покриття безпосередньо на склепіннях, у зв'язку з цим відкрили вісім малих куполів і зняли три фронтончики на східній стіні будівлі над апсидами. Західний фасад собору було перебудовано у «псевдовізантійському» стилі: високий барковий фронтон замінено дугоподібним, хрестоподібне вікно на західній стіні перероблене у напівциркульне і розширене з метою кращого освітлення собору, між південною і північною вежами прибудовано західний притвор (нартекс).

Якщо первісний зовнішній вигляд Софії Київської кілька разів змінювався, то її внутрішня архітектура в основному збереглася такою ж, якою вона була в ХІ ст., за часів Ярослава.

Софійський собор. Интер'єр центрального підкупольного простору.

Софійський собор. Интер'єр центрального подкупольного пространства.



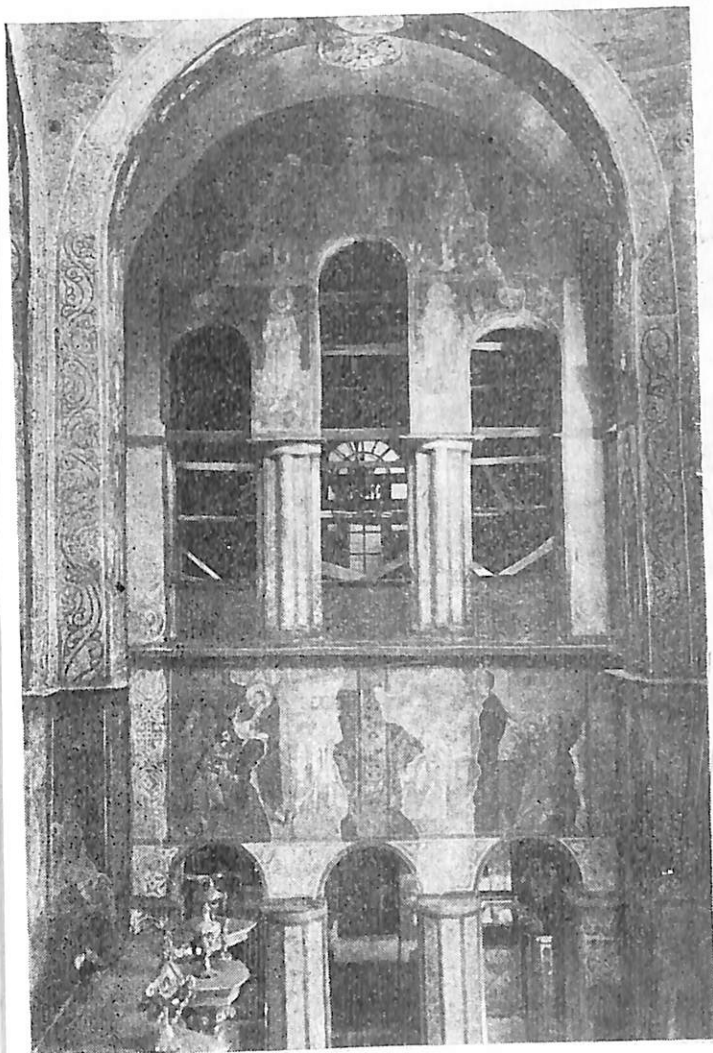
* * *
Заходячи в Софійський собор, відразу потрапляєш у владу грандіозності і величі його внутрішнього простору, що складається з багаточисленних, різних за площею, об'ємом і мірою освітлення компонентів, зв'язаних єдиним задумом.

Дванадцять хрестоподібних стовпів ділять основне ядро храму на п'ять поздовжніх коридорів витягнених із заходу на схід. Середній (центральный) неф, як головний, удвоє ширший за бокові нефи (7,5 м). Усі п'ять нефів закінчуються на сході п'ятьма апсидами. Поздовжні нефи перетинаються чотирма поперечними. За першим від вівтаря рядом хрестоподібних стовпів розташований головний поперечний неф (трансепт), рівний по ширині центральному нефу.

Головний трансепт і центральный неф, перетинаючись, утворюють просторовий рівноконечний хрест, сторони якого замикаються з півдня, півночі і заходу трьохпрогінними двох'ярусними арками, що спираються на два восьмигранні стовпи, а зі сходу — центральною апсидою. Трьохпрогінна аркада, що замикає західну галузку хреста, не збереглася, в кінці XVII — на початку XVIII ст. її було розібрано. Під час археологічних розкопок у 1939 р. в західній частині центрального нефа було виявлено основи її двох восьмигранних стовпів.

Над центром хреста на чотирьох хрестоподібних стовпах, з'єднаних попружними арками, лежить світловий круглий барабан з 12 віконними отворами, що завершується куполом. Перехід від підку-

Софійський собор. Інтер'єр центрального поперечного нефа.
Софійський собор. Інтер'єр центрального поперечного нефа.



польного квадрата до круглого в плані барабана здійснено парусами (сферичними трикутниками). Діаметр центрального купола — 7,5 м, висота до zenіту купола — 29 м. Ця так звана центральна хрестовокупольна композиція утворює основний об'єм внутрішнього простору Софії Київської.

Над боковими нефами з півдня і півночі і над західною частиною храму на другому поверсі (літерою П) розташовувалися хори, куди потрапляли через сходові вежі (західна частина хорів обвалилася і перебудована в XVIII—XIX ст.).

Таким чином, внутрішній простір храму різко поділено на дві частини: нижня напівтемна, пригнічена низькими склепіннями хорів, призначена для простого народу, і верхня — залиті світлом розкішні полати, призначені лише для самого князя, його родини і найближчих придворних. Саме архітектурно-планувальне рішення храму різко підкреслювало ієрархію, яка існувала при феодальному суспільстві.

Багатство внутрішнього простору собору посилювалося різноманітністю і пишністю декоративного оздоблення. Прекрасні мозаїки і фресковий розпис, полірований і різьблений благородний камінь, рельєф, майоліка та інкрустація в поєднанні з розкішною дорогоцінної оздоби, тканин, ікон справляло сильне враження.

В результаті завершення реставраційних робіт з'ясувалося, що Софійський собор у Києві зберігає найбагатший і найповніший для епохи XI ст. комплекс мозаїк і фресок, який дає чітке уявлення про систему середньовічного розпису.

Щоб зрозуміти характер і складність робіт, щоб

Софійський собор. Интер'єр.

Софійський собор. Интер'єр.



яскравіше і глибше оцінити ту величезну роботу над реставрацією давнього живопису, проведеною в наші дні, від часу створення музею, необхідно спинитися на трагічній історії цього пам'ятника, що колись вражав своєю красою весь світ.

У 1634—1647 рр., при митрополиті Петрові Могилі, провадилися роботи по реставрації давнього настінного живопису собору. Фресковий розпис було поновлено, а в тих місцях, де частина давньої композиції втрачена, її довільно домальовували і давали свою інтерпретацію змісту зображення.

На початку XVIII ст. внутрішні стіни Софійського собору побілили, і весь давній фресковий розпис і мозаїку центрального купола було закрито. Пізніше після ґрунтовки на побілене нанесли масляний живопис зовсім іншого характеру і змісту, а про існування давнього монументального живопису забули.

У 1843 р. сталася подія, яка викликала великий інтерес до Софії Київської. В одному з південних бокових віктарів відпала вапняна побілка, вкрита пізнішим масляним живописом, і виявився зовсім інший малюнок. Професор Петербурзької Академії мистецтв, академік Ф. Г. Солнцев, оглянувши стінопис, установив, що під шарами вапняної побілки і пізнішого масляного живопису знаходяться давні фрески, які добре збереглися. Було створено спеціальний комітет по відкриттю і відновленню давніх фресок собору під керівництвом Ф. Г. Солнцева.

У зв'язку з тим, що комітет у більшості складався з людей, які зовсім не були обізнані з давнім стінописом, а академік Солнцев недостатньо приділяв уваги виконуваним роботам, реставрація здійснювалася неправильним методом. З 1843 по 1846 рр. очистка стін від штукатурки і побілки виконувалася залізними скребками, а з 1847 р. почалося так зване «поновлення» відкритих фрескових зображень. Пе-

тербурзький іконописець Пешехонов розписав давні фрески клейовими фарбами, і коли навесні стіни собору змокрили, ці фарби потекли.

У 1850 р. роботи по реставрації фресок доручили ієромонаху Києво-Печерської лаври Іринарху, але й він з роботою не справився. Остаточне поновлення фресок зробив священник Софійського собору Желтонозький, який закінчив його 1853 р.

За свідченням очевидців, в процесі роботи по розкриттю і відновленню давнього фрескового розпису дуже багато було допущено помилок, давній стінопис собору двічі постраждав: вперше, коли його поштукатурили, а вдруге — при обскрібанні шарів штукатурки простими людьми, які займалися виключно поденною роботою, не маючи жодної уяви про живопис, тим більше про фрески, людьми, найнятими підрядчиком-маляром Фохтом для очищення стін храму від побілки. Під залізними скребками цих «художників» зникали дорогоцінні зображення, які пережили стільки віків і прекрасно збереглися з усіма рисами і яскравими кольорами фарб.

Таким чином, більше 80 років, до 1934 р. всі фрески XI ст. були приховані і спотворені олійними фарбами. Основне завдання радянських реставраторів зводилося до того, щоб звільнити уцілілі мозаїки і фрески від подальших нашарувань і записів.

Треба було передусім обстежити стан давньої штукатурки. Там, де штукатурка з мозаїкою або фресковим розписом відставала від стіни, спеціальними шприцами вводили поліхлорвінілові смоли для міцного закріплення її, і лише після того скальпелем сантиметр за сантиметром знімали нашарування олійного живопису.

Понад 15 років тривала ретельна, тонка наукова і творча робота, яка вимагала великої обережності, копіткої роботи, різноманітності методів, застосу-

ваних для того, щоб з-під шару грубої олійної ґрунтовки показала у всій незайманій красі давня фреска або щоб з-під шару штукатурки ожило, в повному розумінні цього слова, прекрасно складене з різнокольорової смальти мозаїчне зображення.

Мозаїки Софії Київської підпорядковані загальному архітектурно-художньому задуму споруди — з їх допомогою виділено основні частини храму. Мозаїки суцільно вкривають стіни добре освітленого центрального підкупольного простору і головного вітаря.

Встановлено, що загальна площа композиції мозаїчного живопису XI ст. первісно складала 640 кв. м. До наших днів збереглося 260 кв. м.

Мозаїка викладена з дрібних кубиків смальти (розмір їх коливається від $4 \times 7 \times 4$ мм до $12 \times 15 \times 16$ мм) і незначної кількості дрібнозернистого вапняку. Смальту одержували, додаючи до розтопленого прозорого скла барвники, солі і окиси різних металів. Виготовляли також скляно-кам'яну смальту різних відтінків і тонів за допомогою введення в скляні сплави лабрадора, лазурита, шифера, мармуру та ін. Смальтові плитки за допомогою загостреного молотка дробили на невеличкі кубики.

Київські мозаїки відрізняються багатством колориту, великою різноманітністю кольорних відтінків. У складі палітри наявні прозорі і непрозорі кольорові кубики; кольорні поверхні зустрічаються гладкі, блискучі, шорсткі і ледве блискучі і, нарешті, гладкі, тверді з матовою поверхнею. Як показали нові дослідження, палітра Софійських мозаїк складається з 177 відтінків. Наприклад, зелений колір має 34 відтінки, коричневий — 25, жовтий — 23, синій — 21, червоний (разом з рожевим) — 19, пурпуро-

вий — 6, сірий — 9, срібний — 9 відтінків і т. д. У мозаїчних зображеннях переважають сині, пурпурові і світло-сірі тони, які прекрасно гармонують з золотом і є лейтмотивом всієї колористичної гами.

Золотий фон (площа 128,6 кв. м) має 25 відтінків. Для одержання його прозору смальту різних кольорів покривали тонким листочком золота, зверху закріплюючи його скляною плівкою. Різноманітне забарвлення основи золотого кубика створює багату тональну гаму золотого кольору, внаслідок чого цей мозаїчний фон неоднаковий, він ніби міниться і весь мерехтить.

Певний час вважали, що смальту привозили до Києва із Константинополя. Археологічні розкопки на Подолі і на території Києво-Печерської лаври встановили факт виробництва смальти в Києві: було відкрито останки майстерні з горнами, шматками смальти і мозаїчними кубиками, шматочками свинцю — основної частини смальти і т. д.

Техніка мозаїчного живопису копійка і складна. Роботи провадилися безпосередньо на стіні: на попередній шар ґрунту наносився контурний ескіз композиції, потім накладався невеликими ділянками сирий спеціально приготований розчин в розрахунку на те, щоб він не затвердів у процесі одноденної роботи і щоб майстер встиг утиснути в цей сирий ґрунт необхідну кількість мозаїчних кубиків. Сирий шар ґрунту попередньо розписувався фрескою, яка служила орієнтиром для спеціаліста, що повторював у мозаїчному наборі її малюнок і фарби. Встановлено, що на площі 640 кв. м всього було укладено більше 9 млн. кубиків смальти.

Християнська церква того часу прекрасно розуміла соціальну роль мистецтва і використовувала його для утвердження панування феодального ладу. Розпис храму уособлював релігійні догмати і

утверджував панівну владу як владу, дану богом, а також був знаряддям виховання народних мас в дусі християнської моралі.

У відповідності з візантійським типом хрестово-купольного храму в загальній побудові розпису панувала сувора система розміщення зображень. Купол церковної будови розглядався як небо, де перебуває бог. Саме тому над усім внутрішнім простором на висоті 29 м в центрі купола панує грандіозне мозаїчне погруддя Христа у вигляді Пантократора («Вседержителя») в райдужному медальйоні (діаметр медальйона 4,1 м). Його оточували фігури архангелів, яких вважали вождями небесних сил. Збереглася лише одна мозаїчна фігура (висотою 3,85 м), що належить до XI ст., а три фігури написані олійними фарбами у 1885 р. М. О. Врубелем.

Ця купольна композиція вражала глядача своєю урочистою монументальністю і сліпучим багатством яскравих сполучень: з непідробним мистецтвом використані художниками відтінки в наборі смальт синього, голубого, пурпурового і золотого тону для зображення розкішного одягу.

У барабані центрального купола на простінках між вікнами було зображено мозаїкою дванадцять апостолів на весь зріст. До цього часу збереглася мозаїчне зображення XI ст. апостола Павла (верхня частина до грудей); останні одинадцять написані олійними фарбами в XIX ст. Апостола Павла зображено у фронтальній позі (висота фігури біля 3,5 м). Тут прекрасно поєднуються блакитнувато-і зеленувато-білі тони одягу з інтенсивно червоним кольором євангелія, яке він тримає в лівій руці.

Пантократор. Мозаїка XI ст. в центральному куполі.

Пантократор. Мозаїка XI ст. в центральному куполі.



Апостоли, які проповідували євангеліє і поширювали християнське вчення у всьому світі, зображені в барабані.

Поверх голів апостолів і над вікнами був мозаїчний бордюр XI ст. з геометричного орнаменту (зигзагом з трикольорових смуг), який відділяв купольну композицію від фігур апостолів. Тепер збереглася лише частина його над зображенням апостола Павла.

При переході від купола до середньої частини будови у парусах було зображено чотири євангелісти, з них на південно-західному парусі цілком збереглося лише зображення євангеліста Марка (висота 1,64 м). Він зображений сивим старцем, що сидить у кріслі з зеленою високою спинкою, в правій руці його — очеретяне перо, у лівій — розгорнений сувій. Перед ним невисокий столик на одній ніжці з письмовим приладдям і аналой з розкритим євангелієм. Малюнок відзначається чудовим колоритом, у якому переважають приглушені сріблясті світло-фіолетові і сірувато-білі тони різних відтінків.

Від фігури євангеліста Іоанна в північно-східному парусі уціліла лише нижня частина, столик і аналой, на якому лежить євангеліє з грецьким текстом.

Від композиції з євангелістом Матвієм у південно-східному парусі зберігся лише столик з письмовим приладдям; від композиції з Лукою в північно-західному парусі нічого не залишилося — вона відновлена у XIX ст. за допомогою олійного живопису і цікава тим, що доповнює систему давньої іконографії.

Мозаїка XI ст. в центральному куполі.

Мозаїка XI ст. в центральному куполі.



Нижні частини парусів прикрашені мозаїкою яскраво-зеленого кольору, що переходить на клинах у жовтий. На зеленому фоні парусів отвори, де розміщені голосники, оздоблені візерунчатим обрамленням, яке створює надзвичайно життєрадісну гаму фарб.

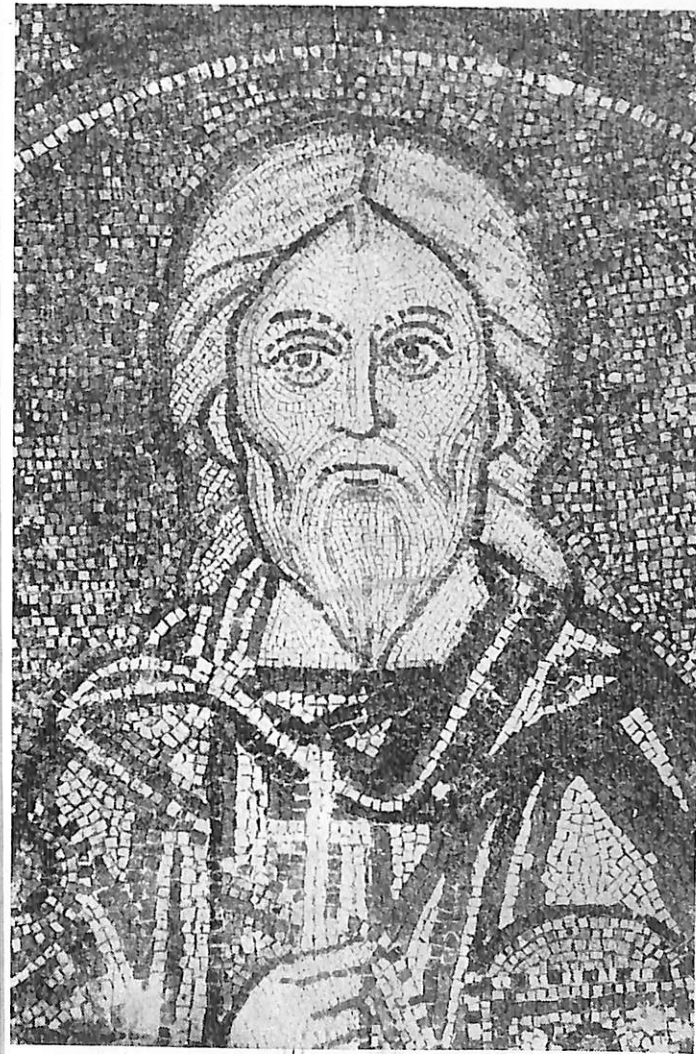
На чотирьох центральних попружних арках, що несуть головний купол, на тягах (нижній бік арок) відтворено в медальйонах сорок севастійських мучеників (по десять на кожній арці). Медальйони на північній, східній і південній арках виконано мозаїкою, на західній — фресковим розписом. Збереглося лише п'ятнадцять мозаїчних медальйонів: десять — на південній арці і п'ять — на північній (діаметр 0,87—0,98 м). Кожний з них виконано по-різному. В одязі — сполучення блакитного з пурпуровим, синього з червоним, жовтого з синім, малахітово-зеленого з пурпуровим, червоного з блякло-зеленим і т. д.

Над чотирма попружними арками розташовані чотири мозаїчні медальйони з напівфігурами. Зберігся лише медальйон над східною аркою, де зображений Христос-священник (діаметр медальйона 1,16 м). Медальйон над західною аркою із зображенням богоматері зберігся частково (верхня частина), усі втрачені місця написані олійними фарбами в XIX ст.

На двох стовпах східної попружної арки знаходиться мозаїчна композиція «Благовіщення». Вона поділена на дві частини: на північно-східному стовпі зображений архангел Гавриїл, на південно-східному — діва Марія. Марія (висота фігури 2,23 м)

Мозаїка XI ст.

Мозаїка XI ст.





Архангел Гавриїл з мозаїчної композиції XI ст. «Благовіщення».

Архангел Гавриїл із мозаїчної композиції XI ст. «Благовіщення».

стоїть на підніжжі в прекрасному одязі синього тону, в руках у неї нитка червоної пряжі. Пластичність і пропорційність фігури, легкий нахил голови, м'яке мальовниче ліплення надає їй обличчю жіночості. Архангела Гавриїла (висота фігури 2,3 м) зображено в експресивному русі до Марії, в одязі переважають білі і мінливі блякло-зелені тони.

Над аркою центральної апсиди в трьох медальйонах мозаїчна сцена «Деїсус» (моління) зображує богоматір та Іоанна Предтечу в молитовних позах перед Христом (діаметр медальйона в середньому 0,86 м).

Народ, стогнучи під феодальним гнітом, вбачав в образах богоматері і Предтечі заступників перед богом за свої страждання і нужду, тому композиція, що втілює ідею заступництва за «рід людський», зображалася на одному з найвидніших місць.

У напівкупольному склепінні (консі) головного вівтаря вміщено одне з наймонументальніших і найвеличніших мозаїчних зображень XI ст. — богоматір в молитовній позі, так звана Марія-Оранта (висота всієї фігури близько 6 м, а голови — 0,9 м). Одягнена вона в синій хітон, зверху якого напнений пурпуровий мафорій, за червоним поясом — біла хусточка, розшита золотом, на ногах яскраво-червоні чобітки. Стоїть вона на килимі, прикрашеному дорогоцінним камінням.

Фігура Марії-Оранти майстерно виконана на угнутій поверхні і вражає глядача пишністю фарб у поєднанні з золотим фоном. Хвилеподібна поверхня півкола посилює мерехтіння смальти, і Оранта ніби ширяє в сяйві золотих променів, а золоті кубики різної світлосили створюють враження, ніби вона рухається.

Не дивлячись на те, що Марія-Оранта мала вузько церковне значення, її вважали передусім покро-

вителькою і заступницею міста Києва і його мешканців. Серед народу за Орантою Софії Київської закріпилася назва «Непорушної стіни», заступництво її гарантувало безпеку кріпосних стін міста.

Під зображенням Оранти вузький мармуровий карниз, що оточує весь вівтарний півкруг. Зверху карниза тягнеться бордюр сріблясто-чорного мозаїчного арабеска суто геометричного типу, а нижче карниза — інший мозаїчний строкатий квітково-листяний орнамент з яскраво-синіми, червоними, білими, зеленими і жовтими фарбами на золотому фоні.

Нижче цих орнаментів, у другому фризі головного вівтаря, розміщене мозаїчне зображення XI ст. «Євхаристія» — композиція символічного, абстрактного характеру.

Вся композиція розгорнена на площині, у всіх деталях спостерігається прагнення уникнути ліній, що перспективно скорочуються. Апостоли розміщені в одноманітних симетричних позах, вони зображені в дві групи: один ступає правою ногою, другий — лівою, третя фігура повторює позу першої, четверта — другої, п'ята — третьої і т. д. Апостоли одягнені в хітони, зверху яких напнуті хламіді. Драпірування одягу у всіх однакове. Цим орнаментальним прийомом художник передає ритмічність композиції, її урочисто церемоніальний характер. У композиції переважає схематичне кольорове моделювання одягу: світлий тон одягу зображено в основному одним кольором — зеленим, синім, пурпуровим, блакитним, жовтим.

Під «Євхаристією», на вівтарному півколі, розташовано мозаїчний орнамент XI ст. — на синьому тлі

Богоматір з мозаїчної композиції XI ст. «Деїсус».

Богоматерь из мозаичной композиции XI ст. «Денсус».



зображені зелені ромби і квадрати, в які вписано золоті хрести різних форм. Весь орнамент облямовано червоними смугами.

Нижче йде третя мозаїчна композиція XI ст., що зображує «Святительський чин». На жаль, ця художньо найдовершеніша композиція збереглася не повністю: уціліли лише верхні частини фігур восьми святителів і двох архidiaконів. Нижче мозаїка обсіпалася і дописана олійними фарбами в XIX ст. У простінках між вікнами дві фігури зовсім втрачено (можливо, тут були фігури апостолів Петра і Павла), а зображення київських митрополитів Олексія і Петра виконані олією в XVII ст.

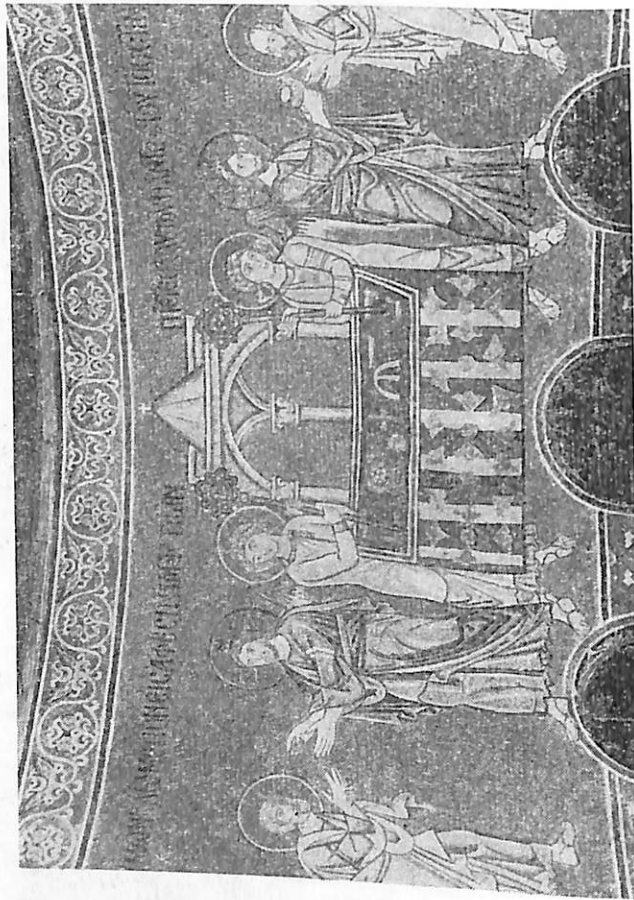
Всі фігури розміщено на віктарному півколі в фронтальних позах, і створюється враження немов вони звернені один до одного і ведуть зосереджену тиху бесіду. Обличчя кожного з святителів наділене надзвичайно виразною індивідуальною портретною характеристикою. В цьому відношенні справжнім шедевром є зображення Іоанна Златоуста. Тут з великою майстерністю використано ламаний ритм ліній: величезне чоло, запалені чорні очі, запалі щоки, різко опущені донизу рот і вуса, загострена борідка, тонка кутааста колірна обробка — все це підкреслює тип аскета, гострого суворого полеміста. Навіть вугласті хрести на омофорі ніби перегукуються з лініями обличчя.

Багато різноманітних прийомів використовували мозаїсти, щоб досягти психологічного ефекту. Безмежну доброту Григорія Чудотворця передано за допомогою м'яких ліній і округлих форм: мозаїчна кладка обличчя виконана в плавному округлому

Марія-Оранта. Мозаїка XI ст. в головному віктарі.

Марія-Оранта. Мозаїка XI ст. в главному алтарі.





Євхаристія. Мозаїчна композиція XI ст. Центральна частина.

ритмі, а у відкритому обличчі переважають ніжні рожево-білі відтінки, які поєднуються з теплим тоном сірої округлої бороди.

Фігури отців церкви і архидияконів прекрасні і в колористичному вирішенні: мозаїчна кладка відзначається цілковитою довершеністю, майже акварельною тонкістю, що досягнуто багатую фарбовою нюансировкою (за допомогою дуже дрібних різноколірних кубиків смальти) і віртуозним використанням полісків. Рідкісна краса кольорів і ліній свідчить про те, що майстри, які створили фриз з фігурами святителів, були, безперечно, найсильнішими серед творців монументального живопису.

Сприйняття багатства колористичної гами Софійських мозаїк залежить від освітлення інтер'єра. Важливу роль у цьому відігравали віконні отвори. Судячи по формі давнього вікна Софії, що дійшло до нас, можна припустити, що площа їх дерев'яних рам була більша від застеленої частини, через яку надходило світло, і віконні отвори зсередини здавалися темнішими, ніж світле зображення на простінках, а при штучному освітленні були зовсім темними. Оздоблення віконних амбразур чорним мозаїчним орнаментом, що фрагментарно збереглося в головному вівтарі, ще більше затемнювало отвір, бо головним чином розраховувалося не на природне, а на штучне освітлення: джерелом його був хисткий вогонь лампад, що висіли під склепінням вівтаря на ланцюгах.

Набираючи мозаїку з окремих кубиків смальти, майстри укладали їх під різним кутом нахилу, а хисткі промені світла, які падали на поверхню мозаїчних зображень, відбивалися, і мозаїки ніби іскрилися, мерехтіли, створюючи дивну симфонію фарб.

Мозаїкою в Софійському соборі були прикрашені не лише підкупольні простори і головний вівтар, а й цоколь стін і підлоги. З усього багатства інкрустацій збереглися незначні залишки на нижніх частинах головного вівтаря у вигляді довгих смуг шахового малюнка, набраного з різнокольорових трикутних і квадратних смальт. У лівому кінці головного вівтаря на червоній шиферній плиті такою ж інкрустацією викладено хрест з двома свічками всередині арок. У головному вівтарі збереглося митрополиче крісло XI ст., яке складається з трьох плит; одна з них — мармурова, утворює спинку, дві інші — шиферні, у вигляді билець, також інкрустовані різнокольоровою смальтою.

Археологічними розкопками в Софії Київській виявлені фрагменти давніх підлог XI ст. Це були мозаїчні підлоги із складним килимовим малюнком інкрустованим різнокольоровою трикутною, квадратною і прямокутною смальтою по червоних шиферних плитах.

*
*
*

Фресковий розпис Софії Київської складався з багатофігурних композицій, поодиноких зображень орнаменту і панелей. Він займав 5 тис. кв. м. Уціліло понад 2 тис. кв. м. фрескового розпису XI ст. в оригіналі.

Техніка фрескового розпису заключалася в тому, що зображення виконувалося на стіні по тонкому

Іоанн Златоуст з мозаїчної композиції XI ст.
«Святительський чин».

Иоанн Златоуст из мозаичной композиции XI ст.
«Святительский чин».

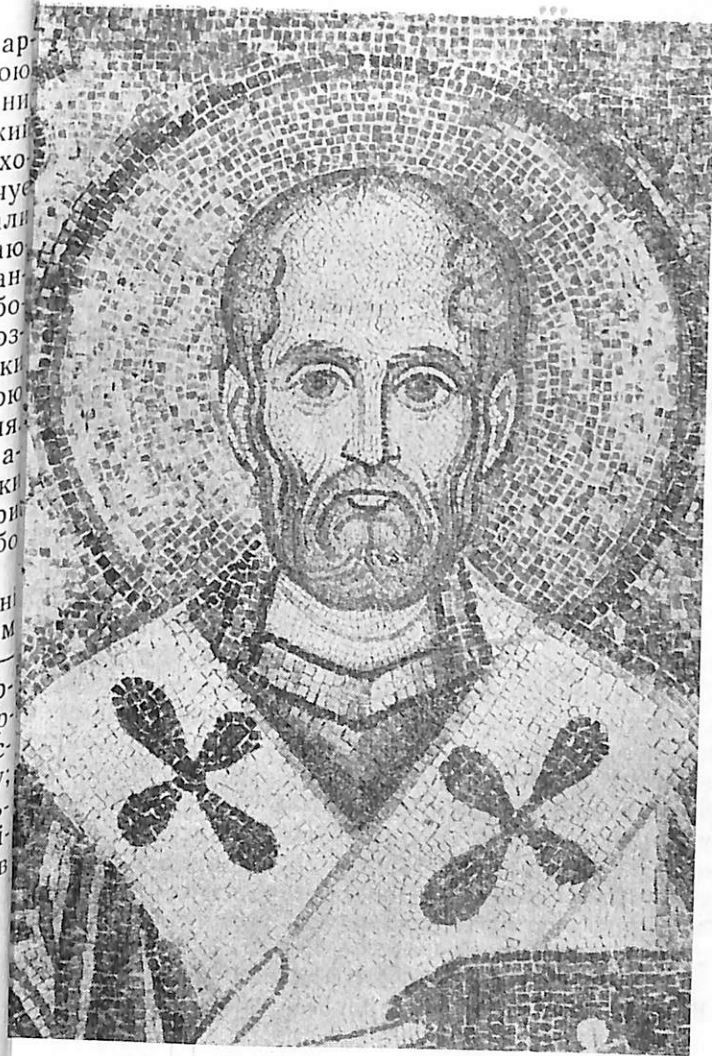


шару сирій вапняної штукатурки мінеральними фарбами, розведеними вапняною або чистою водою. Фарби закріплювалися самою штукатуркою стіни, що складалася з піску і гідрата їдкого вапна, який під дією вуглекислого газу, що є у повітрі, переходить в нерозчинне вуглекисле вапно і забезпечує стійкість фарб. Таким чином, не фарби просякали в сирю штукатурку, а навпаки, вона сама, віддаючи вологу у вигляді силікатної води, в міру висихання проникала в фарби і створювала тверду фарбову плівку. Робота провадилася на двох шарах розчину. Перший шар вирівнював поверхню кладки стіни, і на ньому після висихання однією фарбою чи шпичаком майстер намічав контури зображення. Потім накладав другий шар сирого ґрунту з розрахунку лише на один день, оскільки майстер фрески міг вести розпис тільки на протряхлому ґрунті. При цьому необхідна була велика точність в роботі, бо виправлення привели б до повної заміни ґрунту.

Ознакою фрескової техніки служать сполучені шви денної роботи і слід від тиснення шпичаком контура малюнка в сирій штукатурці. У Києві в X—XI ст. фрески застосовувалися в оздобленні як церковних, так і палацових споруд, що було характерним для візантійських художніх шкіл. З часом фресковий розпис на Русі набуває широкого розвитку: давньоруські майстри вносять нове і в техніку письма, і в стилістику зображень, розвиваються спеціальні художні школи, спочатку в Києві, а потім і в інших містах.

Григорій Чудотворець з мозаїчної композиції XI ст.
«Святительський чин».

Григорій Чудотворець из мозаичной композиции XI ст.
«Святительский чин».



За своїм змістом і розподілом окремих сюжетів у храмі фрескові розписи підпорядковувалися суворим правилам. На стінах центрального рівнокінцевого хреста собору розміщувалися фрескові композиції з христологічного циклу в три ряди (склепіння галузок хреста, півкола над трипрогінними арками хорів, простінки над трипрогінними арками першого поверху).

Епізоди євангельської історії розгортаються за принципом колового руху зліва направо і зверху вниз і «читаються» як книга.

На північному, південному і західному склепіннях центрального хреста були зображені найбільш ранні епізоди з євангельського оповідання, нині втрачені. Втрачено ряд фрескових композицій у трансепті і в центральному нефі. Не збереглася і трипрогінна двох'ярусна аркада в західній галузці хреста, що так само, як південна і північна стіни трансепта, була оформлена фресками.

На північній стіні трипрогінної двох'ярусної аркади, у верхньому поясі розміщено дві сцени з циклу «страстей» — «Христос перед Каїафою» і «Зречення Петра». На південній стіні подано «Розп'яття». Далі йде євангельське оповідання з циклу «воскресіння»; на північній стіні трипрогінної аркади в нижньому поясі дві композиції — «Сошествя Христа в пекло» і «Видіння Христа жінкам-мироносицям»; на південній «Невір'я Фоми» і «Послання апостолів на проповідь»; на західній стіні трансепта — «Сошествя святого духа». Останні дві сцени акцентують увагу на розповсюдженні християнського вчення і пов'язані з утвердженням і поширенням християнської віри на Русі.

Цілком своєрідно, на відміну від установлених у Візантії канонів, були прикрашені фресковим розписом стіни західної галузки архітектурного хреста.

Тут на бокових стінах і на західній стіні центрального нефа, нижче хорів, розміщено груповий портрет



Сім'я Ярослава Мудрого. Фрескова композиція XI ст. на південній стіні центрального нефа.

Семья Ярослава Мудрого. Фресковая композиция XI ст. на южной стене центрального нефа.

рет родини Ярослава. На жаль, більшу частину цієї монументальної композиції втрачено. Чудовий хитторський портрет змалював голландський художник А. Ван-Вестерфельд у 1651 р., проте його малюнок зроблено не з оригінального стінопису, бо в 40-х роках XVII ст. фрескову композицію реставрували із змінами і доповненнями.

На малюнку зображено Ярослава з моделлю побудованого ним храму, його дружину Ірину і вісім синів і дочок.

Малюнок А. Ван-Вестерфельда, виявлений лише на початку XX ст., став дуже цінним джерелом для вивчення історії Софії Київської. Справа в тім, що на початку XVIII ст., поряд з іншими фресками, груповий портрет родини Ярослава був прихований під вапном і олійним живописом. У 40-х роках XIX ст. при очистці фресок на північному і південному боках західної частини центрального нефа було виявлено зображення членів родини Ярослава Мудрого, але, коли приступили до масового запису давніх фресок, чотири світські фігури на південній стіні центрального нефа, нижче хорів, з невідомих причин було перетворено на «святих великомучениць». Це перевтілення було здійснено пензлем ієромонаха Іринарха, який, переписуючи фрески олійними фарбами, дописав німби навколо голів і хрести в руках, а біля фігур зробив нові надписи — Софія, Віра, Надія, Любов, і знову майже 100 років нічого не було відомо про справжній зміст фрескової композиції XI ст.

У 1935 р. під час реставрації ця первісна фрескова композиція чотирьох фігур була виявлена. Вважають, що тут зображені дочки Ярослава — Єлизавета, Анна, Анастасія. Фігури змальовано на повний зріст в урочистому поході (у західному напрямі) з піднесеними руками, дві перші фігури тримають у лівій руці свічки. Вони зображені в довгому орнаментованому князівському одязі, головні убори не збереглися, а передбачувані білі хусточки — очевидно зниклий фарбовий шар. У першій і третій фігур на одягу напнуті плащі іншого крою, ніж у другій та четвертій — це плащі-корзно, застебнуті фібулою на правому плечі. На північній стіні центрального нефа, нижче хорів, також у 1935 р., виявлено фрагмент фрескової композиції XI ст. — дві дитячі фігури, в яких зображено молодших синів Яросла-

ва. Ця фреска була виявлена під олійним живописом XIX ст., що змальовувала чотирьох святих (залишено в верхньому правому куті квадрат), а також під живописом XVIII ст. (у лівій частині стіни залишено три фігури).

Через відсутність повного і точного архітектурно-дослідження стародавньої внутрішньої західної частини будівлі довгий час не було відомо, де знаходилося зображення самого Ярослава. Співставляючи факти, одержані при розчистці фресок, повному трактуючи давній внутрішній архітектурний простір будівлі в зв'язку із знахідкою в західній частині центрального нефа підвалин восьмигранних стовпів, можна зробити висновок, що на західній, стовпів, можна зробити висновок, що на західній, частині не існуючій стіні, напроти центрального вівтаря собору, були зображені фундатор собору Ярослав Мудрий і княгиня Ірина. Тому природно, що церемоніальна процесія обох груп його родини на південній і північній стінах західної частини центрального нефа спрямована не до вівтаря, а на захід.

Оскільки стародавні написи, що супроводжують фігури, втрачено, перед дослідниками постає завдання встановити справжні імена зображених осіб і вірогідно вирішити реконструкцію ктиторської композиції в цілому.

Зображення групового портрета родини Ярослава на найвидніших місцях Софійського собору мало глибокий політичний зміст — воно прославляло великого київського князя, непорушність його влади і звеличувало його як одного з наймогутніших володарів Європи.

Давньоруська держава за часів Ярослава Мудрого завдяки єдності і могутності завоювала великий міжнародний авторитет і мала широкі зв'язки з багатьма країнами. При дворі Ярослава мали

політичний притулок уславлені норвезькі вікінги Олаф Святий, Магнус Добрий, Гаральд Сміливий, сини англійського короля Едмунд Залізний, Бок Едвін і Едуард, королеви Угорщини Андрій I і багато інших. З київським двором намагалися породичатися представники королівських родин Європи і навіть всесильні візантійські імператори. Сам Ярослав був одружений на дочці шведського короля Олафа. Сестра Ярослава Марія була замужем за польським королем Казіміром I, сини Ярослава Святослав і Всеволод були одружені на візантійських царівнах; дочки Єлизавета, Анна та Анастасія стали королевами Норвегії, Франції і Угорщини.

1031 рік. Старокиївська гора над Дніпром — місцевий центр давньоруської держави. Сторожові башти сигналізують про появу варязьких кораблів. Ярослав з військовою дружиною виходить з князівського палацу, іде до стін Десятинної церкви і бачить на Дніпрі човни з червоними чотирикутними вітрилами. На берег висадилися воїни в кольчугах з божими сокирами в руках. На чолі варязьких дружин — славетний вікінг Гаральд Гардрада (Жорзагибелі свого брата — короля Норвегії Олафа, Гаральд прибув з варязькою дружиною до Києва. Він брав участь у війнах Ярослава проти кочових орда, які порушували кордони Київської Русі, і в битвах здобув такої слави і поваги, що насмілився просити у князя руки його дочки Єлизавети. Проте Ярослав відмовив йому, і Гаральд залишив Русь. На чолі варзантійському імператору, успішно здійснював воєнні походи в Малій Азії та Південній Європі, воював з сарацинами в Сіцилії та Італії, відзначався сміливими військовими подвигами і хитрістю. У 1040 р.

він брав участь у захопленні афінської пристані Пірей і викарбував своє ім'я норманськими рунами на мармуровому леві, якого в 1687 р. венеціанський полководець Морозіні перевіз до Венеції, де він стоїть і тепер.

При константинопольському дворі імператриця Зоя почала плести інтриги проти Гаральда, і в 1042 р. його кинули до в'язниці. Але хоробрий вікінг, змовившись зі своєю варязькою дружиною, втік з в'язниці, захопивши два кораблі; один з них розірвав ланцюг, яким була замкнена пристань, і затонув, а на другому Гаральд з товаришами і багатою здобиччю повернувся до Києва.

Саги про Гаральда розповідають, що всі ці блискучі подвиги він здійснив для того, щоб руська «девушка з золотою гривною» — Єлизавета перестала нехтувати ним і погодилася стати його дружиною. Гаральд був не лише сміливим воїном, але й відомим у свій час «скальдом» (поетом). За час своєї десятирічної служби у Візантії він пам'ятав кохану з руського краю і склав на честь її пісню з 16 строф. Ось уривок з цієї пісні:

«Мы, други, летали по бурным морям,
От родины милой летали далеко,
На суше, на море мы бились жестоко,
И море, и суша покорствуе нам!
О други, как сердце у смелых кипело,
Когда мы, содвинув стеной корабли,
Как птицы, неслись станцией веселой
Вкруг пажитей тучных Сиканской земли.
А дева русская Гаральда презирает!»*

Можливо, що пісню співали при дворі Ярослава, і гучна слава Гаральда звабила серце дівчини і

* Пер. К. М. Батюшкова. «Песнь Гаральда Смелого». Творч., т. I, СПб, 1887 р., ст. 238.

здобула прихильність батька. Незабаром Гаральд одружується на Єлизаветі і їде на північ, де в 1047 р. сідає на норвезький престол. Так Єлизавета стала королевою Норвегії.

А ось що розповідають історики про дочку Ярослава Анну. 1048 рік. Біля стін Золотих воріт — французькі послы на чолі з міністром двору, єпископом, у супроводі заgonу воїнів. Їх відправив до далекіх берегів Дніпра французький король Генріх I Капетінг просити у великого князя київського руки його дочки Анни.

Послы Франції передусім були вражені стольним градом Київської Русі з його багаточисленними затоглавими храмами, розкішними кам'яними палацями і оборонними спорудами. Своєю величчю і пишністю Київ у їхній уяві став «суперником Константинополя».

Французькі послы на урочистому прийомі у Ярослава в Софійському соборі. Їх погляди спрямовані на пишні і різноманітне декоративне внутрішнє оздоблення: мозаїки і фресковий розпис на всіх стінах і склепіннях, наче велетенський килим, рельєф, майолика та інкрустація — все в гармонійному поєднанні. Багатство і різноманітність церковних прикрас, барвистість коштовного облачення кліра, багатство церемоній і театралізованого ритуала — все це справило велике враження. Вони звернули увагу на те, що пишні візантійські тканини в ужитку князівсько-дружинної знаті, але з них шиють традиційну руську багату одягу, і що в розкоші ювелірних предметів князівського вбрання руські емальєри і золотарі перевищують своїх візантійських побратимів.

Анна вразила французів своєю красою і освіченістю настільки, що вони особливо відзначили це в своїй хроніці.

Хто назвав Генріху далеку княжну? Це невідомо. Але послы зрозуміли, що Київська Русь могутніша за Францію молоді династії Капетінгів і за таких обставин не могло бути й мови про нерівний шлюб між Генріхом і Анною з Києва. Навпаки, французький король усвідомлював силу й міць цієї держави і знав, що зробить блискучу партію, зріднившись з найсильнішою династією Європи.

Навесні 1049 року парижани побачили на вулицях свого міста кортеж, на чолі якого була 25-річна вродлива руська княжна Анна, «з косою кольору стиглого житнього колосу». Вона везла з собою розкішний посаг, що збагатив казну короля.

На вівтар Реймського собору Анна поклала привезене з собою розкішно видане євангеліє, яке згодом стало знамените тим, що, наслідуючи приклад Анни, французькі королі і королеви протягом століть (аж до Людовіка XVI і Карла X) присягалися на ньому, сідаючи на престол. Євангеліє показували в Парижі Петру I. Сьогодні знамените реймське євангеліє зберігається в Національній бібліотеці Парижа.

Ставши королевою, Анна бере активну участь у державному житті Франції. Це засвідчують чисельні грамоти, спільно підписані Генріхом і Анною. Зберігся також один важливий лист, написаний папою Миколою II у 1059 р., тобто п'ять років після розколу між Римом і Візантією, в якому він звеличує державний розум і добродієність королеви.

У бокових апсидах Софії Київської розміщені фрескові композиції XI ст. з протоевангельським і трьома «житійними» циклами. Апсида з півдня, що примикає до головного вівтаря, присвячена Якимута Анні. Вона розписана фресками, що розповідають про події з легендарного життя Якіма, Анни і їх дочки Марії. Ці фрески не мають суто церковного

характеру — художники звертаються до навколишнього середовища і насичують мистецтво глибокою емоційністю.

Друга апсида з півдня присвячена архангелу Михаїлу. Більшість фрескових композицій тут уціліла. У склепінні апсиди (консі) — велике погрудне зображення архангела Михаїла, нижче змальовані шість святителів на повний зріст. На склепінні перед апсидою розміщено дві сцени архангельських діянь: «Двобій з Яковом» і «Скинення сатани».

У Михайлівському боковому вівтарі на склепінні наступного кільця, фрагментарно збереглися фрескові композиції: «Явлення архангела Гавриїла Захарії», «Явлення архангела Валааму», «Явлення архангела Ісусові Навіну». Архангел Михаїл вважався захисником церкви, вождем небесних військ, помічником християн у їх боротьбі з невірними, заступником міста і патроном ратних людей. Можливо, Ярослав присвятив архангелу Михаїлу боковий вівтар на честь перемоги над печенігами в 1036 р.

Апсида з півночі, що примикає до головного вівтаря (жертovníк), присвячена «наміснику церкви» — апостола Петру: на жаль, від фрескових композицій збереглися лише фрагменти сцен, що зображували «Виведення Петра з темниці» і «Хрещення».

Четверта, крайня з півночі апсида присвячена св. Георгію, він вважався великомучеником і святим воїном. У склепінні апсиди — величезне погрудне зображення св. Георгія, в руках він тримає хрест, нижче намальовані шість святителів на повний зріст, а весь боковий вівтар прикрашено сценами з його життя.

Вівтар, присвячений св. Георгію, явно був створений за настійною вимогою самого Ярослава. Відомо, що християнське ім'я Ярослава — Георгій, і Ярослав вважав його своїм патроном.

На хорах Софії Київської зберігся своєрідний за ідейним задумом комплекс фрескових композицій з євангельських і старозавітних сцен. Ближче до вівтаря (у північній і південній частинах хорів) розміщено два епізоди з євангельських сцен: «Тайна вечеря» і «Чудо перетворення води на вино в Кані Галілейській». Далі на захід — чотири біблійських сюжети: на південному крилі хорів — «Офірування Авраама» і «Зустріч Авраамом трьох подорожніх», на північному — «Гостинність Авраама» і «Три отроки в печі огненній».

Сцени, в яких втілено думку про євхаристичну жертву, покладені в основу фрескового комплексу на хорах, не випадкові за своїм змістом. Вони тісно пов'язані з центральною мозаїчною композицією головного вівтаря, що зображує «Євхаристію». Великий князь і члени його родини слухали богослужіння, розташувавшись на хорах, тут же вони причащалися, і весь цикл фресок мав пряме відношення до цього священнодіяння.

Решта фрескових зображень — поодинокі і прикрашають в основному нижні частини стовпів храму. Це фігури або напівфігури мучеників, апостолів, патріархів, святих воїнів тощо. Багато хрестоподібних стовпів, з яких кожний має дванадцять витягнутих по вертикалі площин, надавали можливості майстрам фресок легко розмістити таку значну кількість фігур.

Того, хто входить до храму, зустрічають і оточують з усіх боків цілі сонми святих, їхні пыльні, суворі погляди переслідують його безупинно, ніби вселяючи в нього почуття індивідуальної беспорядковості. Цей характерний для середньовічного мистецтва «пафос каліцтва» породжує у людини відчуття пригніченості, яке Марк розглядав як «початок поборності».

Художня манера і технічні особливості виконання фресок свідчать, що у розписі Софії брали участь майстри різних шкіл, — серед них визначне місце займали давньоруські майстри. Для їхніх робіт характерні не тільки заміна шаблону грецьких типів, але й такі риси, що виходять за межі візантійського стилю. Напруженість візантійської психології поступається тут більш природній трактовці обличчя, фігури стають масивнішими, візантійське барвисте ліплення змінюється лінійною розробкою форми, в якій з дивною майстерністю використовуються в енергійній манері графічні елементи.

Значне місце в системі фрескового розпису належить орнаменту. Він використовується у великій кількості, в складних сполученнях уклінюється всюди, де є найменша можливість як в середині, так і зовні, в цьому виявляються специфічні давньоруські риси з їх споконвічним потягом до оздобы.

На стінах веж Софії Київської збереглися рідкісні зразки світського фрескового розпису XI ст., які є унікальними творами світового монументального живопису раннього середньовіччя. Частину фресок у вежах втрачено, проте, в результаті архітектурно-археологічних досліджень і реставраційних робіт по очищенню фресок від пізніших нашарувань одержано нові дані, що дали можливість визначити зміст окремих композицій.

У південній вежі на лівій стіні сходів, за замуrowаним давнім входом, розгортається великий цикл сцен константинопольського іподрому, змальований тут з великою реальною та історичною докладністю. При вході зображене приміщення іподрому для учасників змагання у вигляді чотирьох аркад з за-

Фреска XI ст.

Фреска XI ст.



чиненою ґратовою брамою, а за нею — чотири візники на колісницях, запряжених четвериком (ліва ланка з чотирьох аркад втрачена і дописана олійними фарбами в ХІХ ст.). Одяг візників по кольору представляє константинопольські партії Блакитних, Зелених, Білих і Червоних. Далі до віконного отвору стоять три фігури: одна з них піднесеною рукою оголошує початок старту, а дві інші стоять, заклавши руки за спину. Мабуть, це начальники партій, підтвердження цьому є одяг трьох кольорів. У давнину віконний отвір був вужчим і при пізнішому розширенні його була стесана частина стіни з зображенням четвертої фігури. Зберігся лише фрагмент фрески — зігнута в лікті рука.

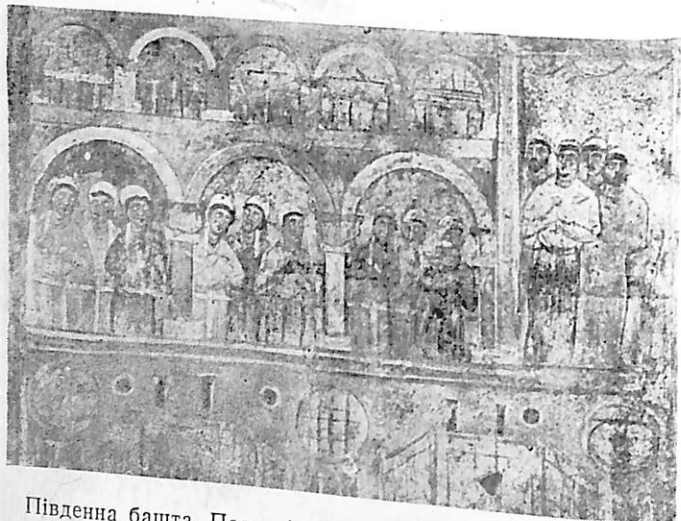
Далі по сходах на лівій стіні розміщувалися з інтервалом одна за одною зображення чотирьох стартуючих колісниць (квадриг), запряжених четверкою коней з візником. Тепер видно лише першу і четверту квадриги, дві середні криються за опорною стіною, убудованою в ХVІІІ ст., і за підвищеним рівнем чавунних плит сучасних сходів. Четверту квадригу, що фінішувала першою, зображено біля палацу іподрому. Фігура з піднесеною рукою, що прямує назустріч колісниці, оголошує закінчення ігор.

Палац іподрому зображено у вигляді великого триярусного будинку, що завершується дахом з двома двосхилими фронтонами. На другому ярусі між трьома арками стоять глядачі. Правий бік другого і третього ярусів утворюють одну ложу, де за відкритою завісою стоїть група глядачів. Праворуч всього будинку йде особлива прибудова, в середині

Фреска ХІ ст.

Фреска ХІ ст.





Південна башта. Палац іподрому. З фрескової композиції «Іподром».

Южная башня. Дворец ипподрома. Из фресковой композиции «Ипподром».

якої велика ложа, де сидить на царському троні візантійський імператор з нимбом. Ліворуч від нього стоять дві фігури.

Всі глядачі стоять зі складеними навхрест на грудях руками, мають однаковий крій одягу — довгі хітони, підперезані поясами, — а також однакові головні убори у вигляді білої пов'язки з випущеним кінцем на плече.

Після закінчення змагань на константинопольському іподромі для розваги присутніх виступали блазні, акробати, міми і актори, грали музики. Деякі сцени з вистав, танці, виступи скоморохів, акробатів зображені на південній вежі. За сценами іпо-



Південна башта. Фрескова композиція «Скоморохи».

Южная башня. Фресковая композиция «Скоморохи».

дрому змальована фрескова композиція «Скоморохи». На передньому плані внизу зображено трьох танцюристів, середній з білою хустинкою в руці перед напарником: над ними, на другому плані, ще два танцюристи, в одного в руках сопілка, у другого — металічні тарілки. Праворуч від танцюристів — чотири музики, розміщені по вертикалі один над одним: на передньому плані сидить гусяр, що грає на восьмиструнних гусях, за ним стоїть музикант з інструментом у вигляді домбри (або лютні). Однею рукою він тримає гриф, пальцями другої перебирає струни. Ще вище двоє грають на духових інструментах типу невеликих труб, що розширюються донизу.

У лівій частині фрескової композиції «Скоморохи» зображено пневматичний орган у вигляді високого прямокутника, праворуч — музика-органіст, трохи схилившись, б'є по клавішах (нижня частина фрески не збереглася). Ліворуч зображено дві фігури, що стоять на міхах, стискуючи їх вагою свого тіла, вони нагнітають необхідне для органа повітря.

Всі танцюристи і музики одягнені у довгі барвисті сорочки, прикрашені по коміру і навколо рукавів обшивкою. Сорочки підперезані збоку. З великою майстерністю художник змалював пози і жести танцюристів, ритмічність їх рухів.

Для чого було потрібно зображувати в розписах київського храму такий широкий цикл сцен константинопольського іподрому? Мабуть, тому, що ці сцени займали значне місце у візантійському мистецтві і сприймалися як символ тріумфу імператора.

Візантійський іподром, що продовжував традиції римського цирку, був дійсним центром громадського життя. Тут заново обраний імператор вперше зустрічався з народом. На іподромі було зібрано все, що становило славу і чуда мистецтва і що було вивезено сюди з святилищ Азії, Греції та Риму. Візантійські імператори влаштовували населенню столиці конні біга лише на день заснування Константинополя, на день народження імператора, на ознаменування коронації і перемоги над ворогом та з інших урочистих подій. Тут візники цирку, одягнені в плащі кольору громадських партій, мали найбільший тріумф, як видатні полководці. Всі ритуальні обряди, вигуки, співи учасників урочистих свят на іподромі проводилися під хрестом — символом перемоги імператорів. Під час багатьох церемоній навіть перемоги візників відносили, в решті

решт, до присутнього на іподромі імператора — саме він виступав головним тріумфатором і його вітали як «вічного переможця». Ця тематика була запозичена з Візантії і вдало використовувалася панівним класом для уславлення великокнязівської влади.

У південно-західній вежі на лівій стіні сходів фрагментарно збереглися сцени якогось урочистого церемоніального походу в напрямі до візантійського імператора і високопоставленої жіночої персони. При вході бачимо фрагмент, що зображає похід на чолі з жіночою персоною в німбі, далі — фігуру вершника — юнака (з німбом) на білому коні.

Фрескова композиція складається з двох неоднакових за розміром частин, розділених віконним отвором. На першій половині зображено візантійського імператора в німбі, що сидить у великому кріслі. Праворуч — високі двері з завісою, що ведуть у палац, ліворуч стоять два воїни з великими парадними щитами і списами. На другій (більшій за розміром) частині в центрі композиції жіноча фігура в мантиї поверх одягу. Вся увага жіночої постаті, а також імператора звернена до цієї персоні. Позаду фігур — міська стіна, в кінці якої зліва піднімається стіна палацової споруди, справа — церковний будинок, перекритий одним великим куполом. Кого змальовано тут у жіночій особі, невідомо. Відсутність німба навколо голови говорить про те, що це не візантійська імператриця. Але на її голові і головах усіх жінок постаті білий, тонко згорнений мафорій, що спадає ззаду на спину, який надавають члени царюючої родини, коли йдуть до віччан-вінця. Можливо, тут зображено церемоніал князівської родини Володимира Мономаха (за часів якого, цілком імовірно, було розписано вежу). Родичка ві-



Північна башта. «Полювання на ведмедя». Фреска.

Северная башня. «Охота на медведя». Фреска.

зантійського імператора Костянтина була дружиною Всеволода Ярославича, матір'ю Володимира Мономаха. Дочка Володимира Мономаха Марія була одружена з сином візантійського імператора Діогеном. Володимир Мономах пишався родовідними зв'язками з візантійським двором.

У вежах розміщено також сцени з мисливського побуту Київської Русі XI—XII ст. У південній вежі зображено сцену полювання на дикого вепра. Піший мисливець б'є списом-рогатиною в бік великого вепра. Ліва рука мисливця спрямована вперед, певно, він нацьковує на вепра собаку-лайку, яка хапає звіра за задню ногу. Всю свою лють вепр зосередив на собаці, він очерився, направивши на неї свої величезні ікла.

Цікаво, що на стіні Золотих воріт у Києві виявлено графіті XI—XII ст., де зображено аналогічну сцену полювання на вепра пішого мисливця з гінчаком. Це дає підстави припускати, що зміст подібного розпису був популярний у ті часи в Києві.

У такому ж реалістичному стилі виконано велике фрескове панно, що змальовує полювання на диких коней за допомогою гепардів (диких кішок, привчених до полювання). На фресці дві групи: два гепарди, біля поваленого на землю коня і праворуч — гепард що наздоганяє коня, за яким зі списом у руці женеться мисливець.

Як відомо з «Слова о полку Ігоревім», гепардів вивозили на полювання «гніздом», тобто родиною, про що свідчить і ця фреска. Взагалі гепард як помічник людини на полюванні відомий на Сході. У Київській Русі ці звірі були відомі: в літописах є свідчення про полювання київських князів з гепардами. Слід гадати, що гепарди потрапляли до князів зі Сходу як військова здобич після перемог над кочівниками і як подарунки сусідів.

На стіні південної вежі зображено полювання на білку (куницю). На верхів'ї дерева серед гілок прилягла куниця, а під деревом сидить собака і гавкає на звірка; праворуч стоїть мисливець із списом, ліворуч другий мисливець з лука цілиться в куницю. Ця сцена особливо цікава тим, що показує способи промислового полювання на дрібних хутрових звірів у Київській Русі. У давнину хутром розплачувалися за товари, сплачували податі князеві, жертвували на побудову храму — одним словом, хутро нарівні з металічними, переважно срібними гривнями, вживалося як грошові знаки. Поруч з цією фрескою змальована сцена нападу лева на вершника, що їде на білому коні. У вершника в правій руці

спис, у лівій — овальний щит. Напівобернувшись, він стрічає ударом списа нападаючого лева.

Одна з кращих фресок мисливського жанру — «Полювання на ведмедя». Художником реалістично передано динаміку боротьби людини з розлюченим звіром. Вершник на білому коні — це мисливець з пишною бородою, одягнений у довгу сорочку, з обшитими рукавами, коміром і подолом широкою тасьмою, прикрашеною кольоровим камінням; на голові у нього шолом. Напівобернувшись, мисливець лівою рукою обхопив морду ведмедя, що кинувся на нього, правою рукою б'є його списом-рогатиною в груди.

Крім мисливських сцен, в орнаментальних плетивах, що створюють медальйон, або просто в медальйонах веж зображено мисливських ловчих птиць — соколів, кречетів і яструбів, на більшості з них — нашайники. В одному з медальйонів показано сцену нападу ловчого яструба на зайця. Орнамента сходів відбиває побутові дані: ручні соколи і яструби відомі на Сході, а також на Русі, де їх приручали і використовували під час ловів.

Багато мисливських сцен, зображених на стінах веж Софії Київської, є ніби ілюстрацією до «Повчання» Володимира Мономаха. В книзі значне місце відведено «ловам» — мисливським справам. Він описує лови дикого коня і зустріч з ведмедем, полювання на вепра і «лютого звіра», який нападає на коня та ін. Враховуючи, що вежі Софії Київської вбудовані пізніше, деякі вчені вважають, що вони були розписані фресками за часів князювання Володимира Мономаха (1113—1125 рр.).

Дехто з учених, углявши в зображеннях тварин в Софії чужу фауну, вважали, що сцени копіювалися з візантійських зразків. Але фрески були детально вивчені радянськими зоологами, які дійшли вис-

новку, що саме в Київській Русі, де впритул сходяться три зони: ліс, лісостеп і степ — могли бути зображені в вежах звірі.

Мальовничість внутрішнього простору Софії Київської підсилюється барельєфним різьбленням шиферних парапетів на хорах. Всі одинадцять кам'яних (червоного шиферу) плит XI ст., що збереглися, покриті барельєфною орнаментикою, що зображує змієвидні сплетіння і вузли, між якими містяться різноманітні риби, орли та ін. Червоний шифер привозили з овруцьких кар'єрів, він широко застосовувався на будівництві у Київській Русі. З нього виготовляли карнизи, пороги, підлогу, декоративні плити, саркофаги. В Софії зберігається шиферний різьблений саркофаг (гробниця) X ст. з багатою орнаментацією, що його знайдено під час розкопок Десятинної церкви. Гадають, що це гробниця княгині Ольги.

До числа цінних археологічних знахідок в Софії Київській, що дозволяють реконструювати декоративне оздоблення храму, належать мармурові колони, капітелі з різьбленими хрестами, численні уламки різьблених мармурових карнизів та інші орнаментовані архітектурні фрагменти XI ст. Існує думка, що частина фрагментів належить до західної частини храму, що не збереглася, і до давньої мармурової передвітарної перегороди (у давнину іконостасу не було, його місце займала невисока мармурова колонада — «передвітарна перегорода»).

Виключно цінною і рідкісною пам'яткою художнього різьблення по мармуру є білий мармуровий саркофаг, який стоїть ліворуч у Володимирському боковому вівтарі (первісне місцезнаходження його в храмі невідоме, його було перенесено сюди в кінці XVII ст.). Зовні саркофаг нагадує античну оселю. Він складається з двох частин: нижня являє собою

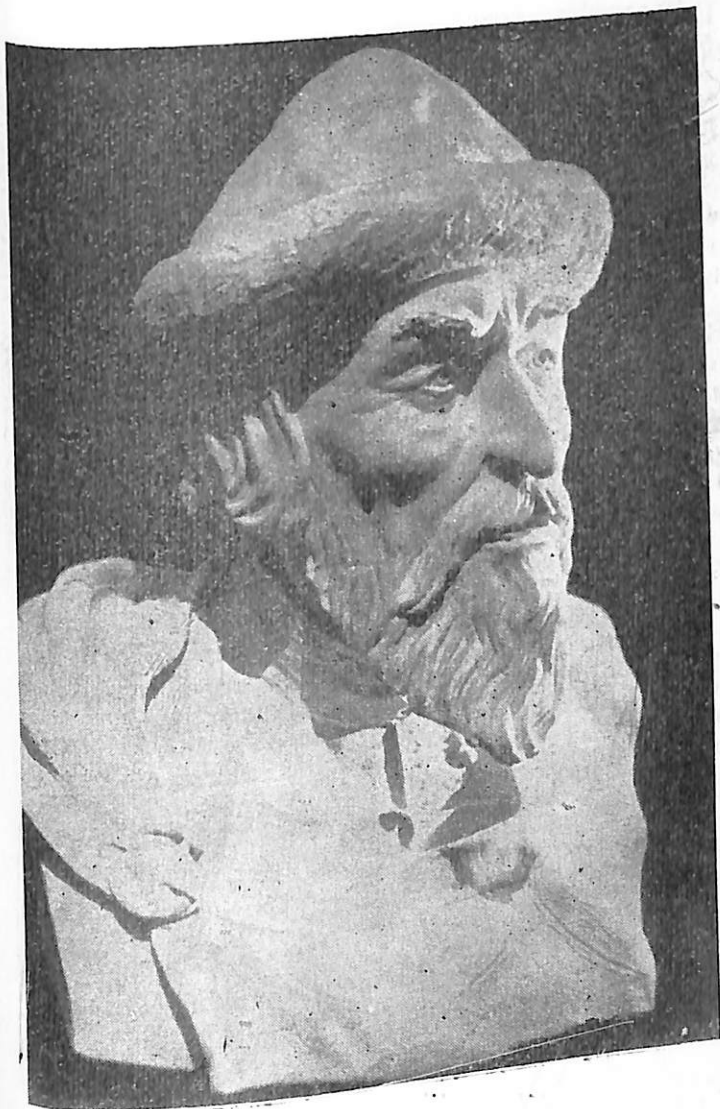
прямокутний ящик, висічений з суцільної брили мармуру (2,36×1,22×0,91 м), а верхня — шпильасте віко, що має вигляд двосхилого даху з висіченими по кутах виступами. Висота гробниці з віком — 1,81 м. Вага 6 тонн. Всі площини саркофага багато прикрашені різьбленими зображеннями риб, птахів, що сидять на деревах біля чотирикутного басейна, виноградної лози з плодами, яка в'ється навколо хреста на підставках, та ін.

Мармурова гробниця завжди привертала до себе увагу. З літопису відомо, що Ярослав Мудрий помер 1054 р. і був похований у мармуровому саркофазі в Софії Київській, але літописець не вказав точно місця, де стояв саркофаг. Крім того, в соборі було поховано багатьох інших видатних політичних діячів стародавньої Русі. В Софії стояв також мармуровий саркофаг Володимира Мономаха. Але зберігся лише один саркофаг, і тому багато дослідників висловлювали сумнів, чи дійсно це саркофаг Ярослава.

1936 р. саркофаг було розкрито спеціальною комісією. В ньому, на превелику несподіванку, виявили скелети, кістки яких були перемішані, серед них були два черепи. Ніяких цінних речей в гробниці не було, мабуть, її було пограбовано ще за часів монголо-татарської навали. В такому хаосі важко було щось визначити, тому зробили лише фотофіксацію, і гробницю закрили. 1939 р. саркофаг було знову розкрито. Всі кістки було передано до Ленінградського науково-дослідного інституту антропології для ретельного дослідження. При розборі кісток у лабораторії спочатку було складено жіночий скелет.

Ярослав Мудрий. Скульптор М. М. Герасимов.

Ярослав Мудрий. Скульптор М. М. Герасимов.



Це було якоюсь мірою несподіванкою для вчених, бо в літописах немає ніяких згадок про поховання жінок у Софійському соборі. Другий скелет, який також було повністю складено, виявився чоловічим. Вчені провели рентгенологічні і анатомічні дослідження і виявили вроджений підвих правого тазостегнового суглобу і атрофію сухої кістки (це свідчить про те, що чоловік від народження був кульгавим). По остеофітах — кісткових наростах — було встановлено, що помер він на 70—75 році життя.

При співставленні літописних даних з результатами рентгенологічного вивчення кісток встановлено, що чоловічий скелет, знайдений у гробниці, дійсно є скелетом Ярослава Мудрого. В літописах згадується, що Ярослав накульгував з дитинства, а пізніше був поранений у праве стегно, це й призвело до того, що він на все життя лишився кривим. Помер він на 76 році життя.

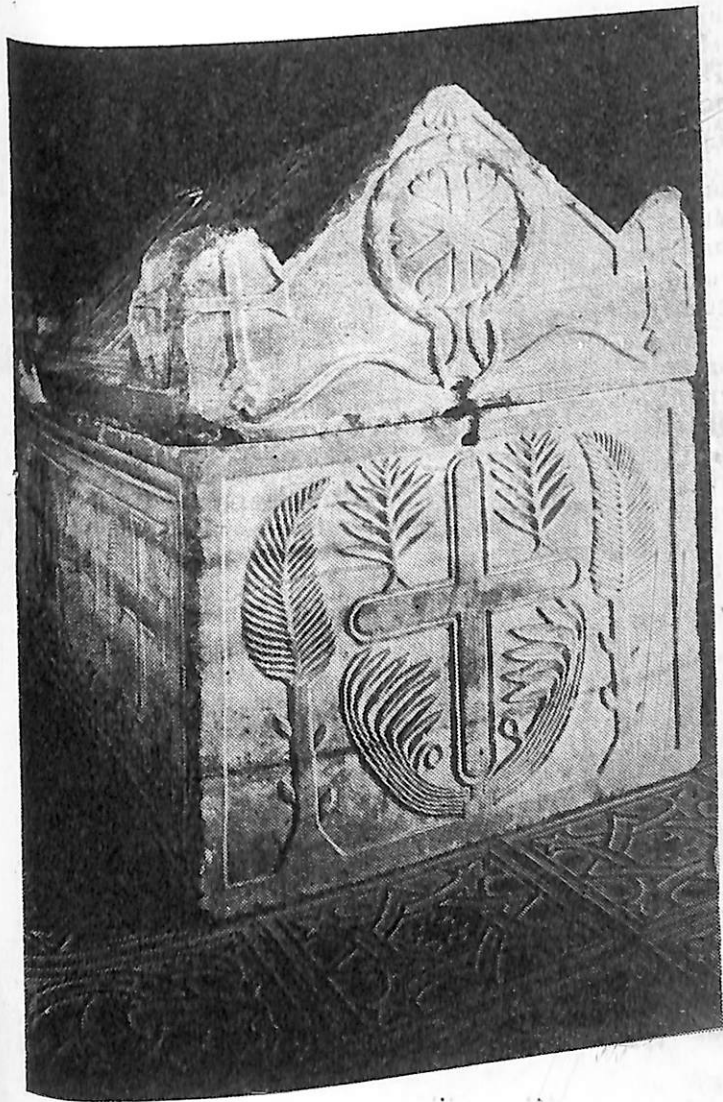
Таким чином, своєрідна судово-медична експертиза майже через дев'ятсот літ після смерті Ярослава науково довела, що саркофаг належить йому. Вона дала також новий матеріал для створення, хоча й приблизного, портрета одного з найвидатніших історичних діячів давньої Русі. Скульптор-антрополог М. М. Герасимов за даними черепа Ярослава створив його образ.

* * *

Величний твір архітектури стародавньої Русі — Софія Київська — являє собою такий же вияв народного генія, як і народні пісні, легенди, биліни, і відбиває характерну, властиву тій епосі майстер-

Мармуровий саркофаг Ярослава Мудрого.

Мраморний саркофаг Ярослава Мудрого.



ність народу. Разом зі «Словом о полку Ігоревім», «Повчанням» Володимира Мономаха і літописом Нестора Софія Київська є зразком високої і багатогранної культури стародавньої Русі, по праву висуваючи її на одне з перших місць у світі.

Це фенікс, відроджений з власного попелу, — вираз мимоволі спадає на думку, коли згадаєш, яким занедбаним і спотвореним був цей чудовий пам'ятник мистецтва в минулому і яким він є сьогодні, відживлений майстерністю і любов'ю радянських майстрів і вчених.

Виходиш з-під склепіння цього грандіозного дива мистецтва і здається, немов ти прослухав поему, створену народом на віки. Без кадильного диму, рабського колінопреклоніння, без кіптяви свічок — виблискує краса у величних розмірах і суворох пропорціях, лініях, образах, у нижніх фресках і яскравих мозаїках.

Софія Київська — це велична поема у фарбах і камені, колосальне творіння народу.

В Києве — одном из древнейших городов нашей Родины — сохранились прекрасные памятники древнерусского зодчества и монументальной живописи XI—XII ст. Среди них — выдающееся произведение мирового зодчества — Софийский собор, или София Киевская.

В «Повести временных лет» под датой 1037 г. можно прочесть следующее повествование о сооружении Софийского собора: «В лето 6545 (1037 г.) Заложил Ярослав город великий Киев, у него же града суть Златая врата; заложил же и церковь святая Софья, митрополью, и посемь церковь на Золотых воротех святое Богородице Благовещенье, посемь святого Георгия монастырь, и святая Ирины ...»

Под 1037 г. летописец обобщил все градостроительные замыслы, которые были осуществлены Ярославом Мудрым в Киеве в период его княжения (1019—1054 гг.). Конечно, не все эти постройки были сооружены одновременно. Под 1036 г. в летописи сказано, что Ярослав находился в Новгороде, когда пришла весть о том, что печенег подступают к Киеву. Ярослав собрал воинов — варяг и новгородцев, — подошел к Киеву и вошел в город. Печенегов было «без числа». Ярослав выступил из города и подготовил к бою дружину, поставив ва-

ряг посредине, справа — киевлян, а слева — новгородцев. Печенеги стали наступать, и войска сошлись на месте, где стоит ныне София — тогда это было «поле вне граде». И была битва грозной, и одолел врагов к вечеру Ярослав.

Таким образом, на том месте, где в 1036 г. происходила одна из крупнейших битв XI в., закончившаяся блестящей победой над печенегами, Ярослав в следующем году заложил Софийский собор.

Однако собор был задуман не просто как мемориальный памятник, символизирующий славу русского оружия, — его идейный замысел воплощал более широкие государственные задачи. Ярослав был продолжателем дел своего отца Владимира Святославича по укреплению государственного строя, политического единства и международного авторитета Киевской Руси.

Осуществляя новые градостроительные замыслы, Ярослав создает новый «окольный город» на юго-запад от «города Владимира» (примерно в восемь раз больший) и украшает его новыми сооружениями.

Центральным сооружением, доминирующим в архитектурном ансамбле «города Ярослава», была тринадцатиглавая церковь «Святая Софья, митрополя русская», София обзревалась со всех концов города, т. е. находилась на пересечении дорог, идущих от трех городских ворот: Золотых, Львовских и Лядских. Здесь открывалась перспектива главной улицы до Золотых ворот, по сторонам которой возвышались патрональные монастыри: на юго-запад от Софии — монастырь св. Ирины (христианское имя жены Ярослава), на северо-запад — св. Георгия (имя Ярослава при крещении). От собора шел путь к каменной арке ворот «города Владимира», за валом которого виднелись главы Десятинной церкви.

Новый центр Киева был намечен очень обдуманно и в полном соответствии с планировочным архитектурным ансамблем города, в чем, несомненно, сказался большой опыт, накопленный древнерусскими градостроителями.

Возведенный храм Ярослав посвятил «св. Софии» (с греч. «мудрость»), что воспринималось как символ света, как символ победы христианства над язычеством.

В главной соборной церкви в Киеве была организована митрополичья кафедра. «Руська митрополя» стала центром церковного управления древнерусского государства. В 1051 г. первым киевским митрополитом из русских, по воле Ярослава, был поставлен пресвитер загородной дворцовой церкви Ярослава в Берестове — Иларион, человек исключительно образованный для своего времени, талантливый писатель, автор знаменитого «Слова о законе и благодати».

Являясь центром церковного управления, Софийский собор одновременно был общественным и культурным центром Киевской Руси. В нем происходили собрания по государственным делам, торжественные церемонии, приемы послов, возведение на великокняжеский престол. Так, например, в 1113 г. на княжеском собрании в Софийском соборе был избран на престол Владимир Мономах.

Собор был также центром просвещения и сыграл большую роль в распространении грамотности и образования в древнерусском государстве. При соборе Ярославом была основана первая библиотека на Руси. Здесь были оригинальные произведения древнерусской литературы, а также писались летописи; в 1039 г. при соборе был составлен древнейший киевский летописный свод.

Развитие феодального землевладения и феодальных отношений, рост экономического и политического могущества отдельных земель во главе с такими крупными городами, как Новгород, Владимир, Галич, Чернигов, Переяслав, Ростов и др., постепенно ослабляли единство древнерусского государства. Новые феодальные княжества настолько выросли и окрепли, что постепенно начали освобождаться от подчинения Киеву. Феодальная разобщенность чрезвычайно осложнила борьбу Руси с монголо-татарскими ордами. Однако и в этих условиях она в 1240 г. оказалась способной задержать и обескровить орды Батыея. Приняв на себя удар с Востока, народ древней Руси спас от разорения и угнетения страны Европы и этим сыграл крупнейшую, всемирно-историческую роль в защите европейской цивилизации. Этот великий подвиг наших предков стоил больших жертв.

После татарского нашествия верхний Киев («город Владимира» и «город Ярослава») был превращен в руины.

Какие повреждения были причинены Софийскому собору во время татарского нашествия, в летописях не указано. Из Лаврентьевской летописи известно только, что «взяша — же татарове градъ Киевъ меча в 6 день... и святую Софию разграбиша и монастыри все... а градъ Киевъ огнем и монастыре все запалиша».

В XIV—XV ст. Киеву пришлось вести борьбу не только против литовских феодалов, но и против крымских татар, которые не раз обрушивались на город опустошительными набегами. В 1416 г. хан Эдигей взял Киев, разграбил и сжег его. В 1482 г. то же сделал крымский хан Менгли-Гирей.

Феодально-крепостническое угнетение широких народных масс украинскими помещиками в конце

XVI ст. (после Люблинской унии 1569 г.) усилилось национально-религиозным притеснением, связанным с приходом польских магнатов и шляхты на Украину. После Брестской религиозной унии (1596 г.) польско-католическая агрессия еще более усилилась.

С 1596 г. по 1633 г. Софийский собор находился в руках униатов и пришел в совершенный упадок. Путешественники конца XVI ст., издавшие Софийский собор, свидетельствуют о его крайнем запустении.

В конце XVI ст. на Украине проходили крупные крестьянско-козацкие восстания. Украинский народ вел освободительную борьбу против социального и национального гнета, который он терпел от польских и украинских магнатов. В Киеве начали открывать школы, типографии, распространять книги, направленные против унии и католицизма, восставлять древние православные храмы Киевской Руси.

В 1633 г. киевский митрополит Петр Могила отобрал от униатов Софийский собор и организовал при нем мужской монастырь. С 1633 по 1647 г. в соборе проводятся большие ремонтно-реставрационные работы — строится новая крыша, производится ремонт самого здания, реставрация древней настенной росписи, настилаются новые керамические полы, сооружается богатый по оформлению иконостас и др.

Одновременно территория Софийского собора застраивается новыми деревянными монастырскими зданиями, окружается высокой деревянной оградой с такой же колокольней и брамой (воротами).

23 декабря 1648 г. Богдан Хмельницкий после победы над польскими шляхетскими войсками торжественно въезжал в Киев через полуразрушенные

Ярославовы Золотые ворота и у стен Софийского собора был приветствован населением. Как свидетельствуют зарисовки 1651 г. голландского художника А. Ван-Вестерфельда, здание собора еще не было окончательно восстановлено, его галереи и особенно западный фасад еще находились в руинах.

Русский народ горячо откликнулся на народное восстание на Украине и оказал братскую помощь украинскому народу. Единство двух братских славянских народов было навеки восстановлено. В 1654 г. в Переяславе была созвана Народная рада, на которой было принято историческое решение о воссоединении Украины с Россией. 17 и 19 января 1654 г. киевляне в Софийском соборе торжественно приносили присягу на верность России.

В конце XVII и первой половине XVIII ст. в Киеве в связи с ростом экономики, торговли и ремесленного производства развернулось большое строительство, возводятся важные общественные здания и особенно культовые сооружения. При восстановлении культовых зданий, относящихся к эпохе Киевской Руси, путем различного рода достроек и изменений им были приданы формы нового стиля XVII—XVIII ст., получившие название украинского барокко.

В 1697 г. на территории Софийского собора большой пожар уничтожил все деревянные монастырские здания XVII в.

В 1699—1707 гг. производятся наиболее капитальные ремонтно-восстановительные работы в Софии. Одновременно с отстройкой собора начинается застройка территории новыми каменными зданиями. В эти же годы, согласно указу Петра I, была выстроена каменная трехъярусная колокольня. В 1709 г. после Полтавской победы Петр I входил в монастырь через эту триумфальную колокольню.

Территория Софии в XVIII ст. продолжает застраиваться. Сооружаются южная въездная башня, трапезная, митрополичий дом, братский корпус, бурса. Усадьба Софийского монастыря ограждается высокой каменной стеной; в западной части ограды была построена так называемая брама Заборовского, которая служила главным въездом в митрополичий дом. Во всех этих сооружениях XVIII ст., которые сохранились до наших дней и входят в архитектурный ансамбль Софийского заповедника, отразились характерные черты украинской архитектуры того времени.

С 1843 по 1853 г. в соборе проводились большие реставрационные работы по живописи, а также значительные ремонтно-строительные работы, была сделана новая крыша и чугунные полы, позолочены купола.

В 1852 г. был надстроен четвертый ярус колокольни с куполом.

В конце XIX ст. был перестроен западный фасад Софийского собора.

В 1934 г. собор и окружающий его комплекс памятников украинской архитектуры XVIII в. объявлен государственным архитектурно-историческим заповедником «Софийский музей». Советское правительство предоставило значительные средства на охрану и реставрацию Софии Киевской и дало возможность архитекторам, археологам и реставраторам систематически работать над восстановлением архитектурных форм, мозаики и фресковой росписи XI ст. и устранить чуждые, антихудожественные наслоения, привнесенные «поновлениями» различных эпох. Одновременно с ремонтно-реставрационными мероприятиями велись планомерные научно-исследовательские работы, которые обогатили науку новыми данными.

На основе новейших материалов исследования и построен этот научно-популярный рассказ о Софии Киевской.

Современный внешний архитектурно-художественный облик Софийского собора не дает полного представления об архитектурных формах, которые существовали во времена Ярослава. Для того, чтобы оценить историко-художественное значение Софии Киевской, необходимо установить ее первоначальный вид. Исследования советских ученых в этой области привели к новым и весьма ценным открытиям. Археологические раскопки внутри собора, реставрация древних архитектурных форм, архитектурно-археологические обмеры, исследование первоначальной кладки стен, а также макет, сделанный на основании результатов исследований, раскрывают картину постепенных видоизменений, которые претерпел памятник за свое существование.

В первоначальном виде собор представлял пятинефный крестовокупольный храм, окруженный с севера, запада и юга одноэтажной открытой галереей. Все пять продольных коридоров (нефов) заканчивались на востоке пятью алтарными полукружиями (апсидами).

Собор перекрыт развитой системой цилиндрических сводов, увенчан тринадцатью куполами, из которых главный расположен в центре, четыре — над алтарной частью и восемь — над западными углами. По высоте купола расположены так, что центральный окружен двумя концентрическими рядами малых куполов, причем ближайший к нему ряд состоит из четырех более высоких куполов, а второй

ряд — из восьми более низких. Кровельным материалом служили свинцовые листы, которые укладывались непосредственно по каменным сводам и куполам.

Фасады храма не штукатурились, наружная кладка оставалась открытой. Стены выкладывали из крупных природных камней (гранит, красный кварцит), которые обильно заливали раствором известа с добавкой толченого кирпича (так называемой цемянки). Цемянка придавала раствору розоватый цвет.

Ряды камней, заполненные раствором, выравнивались оранжево-розовым плиткообразным кирпичом — «плинфой» (средний размер $30 \times 40 \times 3,5$ см), кирпич выкладывали в два ряда, с прокладкой раствора между ними. Далее на кирпич клали камень, заливали раствором и снова клали кирпич. Снаружи толстый слой раствора, в котором заключены камни, отшлифовывался, и на фасаде получался рядовая облицовка стены из чередующихся рядов кирпича и толстого слоя раствора, в котором видны закругленные камни. По мере возведения стен количество и размеры естественных камней уменьшались, что создавало впечатление облегченного верха здания.

В куполах, сводах, арках, столбах использовался другой способ кладки. Здесь чередовались выступающие и углубленные ряды кирпича, а промежутки между выступающими рядами заполнялись снаружи раствором.

Кладка производилась следующим образом: горизонтальный ряд кирпича заливали раствором (почти одинаковой толщины с кирпичом), затем укладывали новый ряд кирпича, но не прямо на нижний, а несколько отступая вглубь; далее — раствор; третий ряд клали так же, как первый, четвертый — как

второй, и т. д. Благодаря такому способу кладки сглаженные снаружи швы кажутся в три раза толще кирпича.

Такое частое чередование большого количества широких светло-розовых полос раствора с оранжево-розовыми кирпичными полосами создавало своеобразный эффект двухцветности фасадов, оживленных, кроме того, игрой светотени, создаваемой двухступенчатыми декоративными нишами.

На втором строительном этапе над окружающей храм с трех сторон открытой галереей надстроили вторые этажи, в юго-западном углу пристроили лестничную башню для входа на хоры собора, с севера, запада и юга здание было окружено дополнительными, более широкими одноэтажными открытыми галереями. Это по-видимому, было вызвано конструктивными соображениями: недостаточная глубина заложения фундаментов (около 1 м) на лессовидных грунтах привела к деформациям здания (об этом можно судить по трещинам на фасадах и остаткам древнего пола). Поняв причины начавшихся деформаций, зодчие погасили влияние распора конструктивными полуарками — аркубутанами, оформив их в галерею, а верх сделали в виде открытого балкона — «гульбища».

После достройки наружных галерей в северо-западном углу собора была встроена вторая башня с входом на второй этаж. О том, что башни строились неодновременно, свидетельствует постановка их асимметрично по отношению к оси главного входа в собор.

Таким образом, Софийский собор в первоначальном виде представлял собой пятиапсидный храм, окруженный с трех сторон двойными открытыми галереями (внутренней — двухъярусной и наружной — одноярусной). По углам западного фасада распола-

гались две башни. Увенчивался собор тринадцатью куполами.

София Киевская как архитектурный тип крестово-купольного храма близка к византийским храмам X—XI вв., но в то же время отличается от них всем характером своего архитектурно-художественного облика. Одноэтажные наружные галереи в сочетании с двухэтажными внутренними, башни, многокупольность, пирамидальность композиции, расчлененность наружного объема, проникнутого движением, нарастающим к центральному куполу, составляют основные конструктивные особенности сооружения, не встречающиеся в архитектуре Востока и Запада того времени. Такая сложная и выразительная ступенчатая пирамидальная композиция, многокупольность Софии, по-видимому, обусловлена воздействием древнерусского деревянного зодчества. Это находит свое подтверждение в летописном свидетельстве о тринадцативерхом дубовом Софийском соборе в Новгороде (989 г.). Несомненно, что древнерусские зодчие развивали и совершенствовали опыт предыдущих эпох и народов других стран, но, опираясь на местные традиции, обрели свой самостоятельный стиль, внося много нового в развитие мирового строительного и архитектурного искусства.

Архитектурный облик Софии Киевской, сложившийся в XI ст., не подвергался существенным изменениям вплоть до XVII ст.

В результате капитальных восстановительных работ конца XVII—начала XVIII ст. Софийский собор приобрел новую каменную одежду. В это время были заложены проемы открытых наружных и внутренних галерей и вместо них оформлены современные оконные и дверные проемы, а в восточной части пристроены четыре малые апсиды. На древних одноэтажных галереях с южной и северной сто-

роны надстроены вторые этажи с двумя куполами над каждым из них, преобразованы в купола верхи двух башен. Куполам была придана новая, характерная для украинского зодчества того времени грушевидная форма, в восьми малых куполах заделаны окна, которые освещали хоры, а сами купола скрыты под новой высокой кровлей. Снаружи пристроили контрфорсы (опорные столбы) для укрепления здания. Наружные ходы на лестницы башен были заложены и вместо них сделаны внутренние, ведущие из собора. На западном фасаде возведен высокий декоративный барочный фронтон, украшенный пышными скульптурными деталями, на четырех углах собора поставлены четыре фронтона и три — над апсидами. Центральный барабан был украшен богатым лепным орнаментом. Фасады собора оштукатурены и побелены, а кровля куполов вызолочена сусальным золотом.

Сочетание белизны фасадов и лепки с золочеными куполами, с окружающей природой, обильно насыщенной зеленью, производило особый эффект и усиливало живописность барочного наряда собора.

В конце XIX ст. (1882—1889 гг.) Софийский собор был реконструирован еще раз. Была перестроена крыша, вместо высокой кровли сделали покрытие непосредственно по сводам, в связи с этим открыты восемь малых куполов и сняты три фронтона на восточной стене здания над апсидами. Западный фасад собора был перестроен в «псевдовизантийском» стиле: высокий барочный фронтон был заменен дугообразным, крестообразное окно в западной стене преобразовано в полуциркулярное и расширено в целях лучшего освещения собора; между южной и северной башнями пристроен западный притвор (нартекс).

Если первоначальный внешний облик Софии Киевской несколько раз видоизменялся, то ее внутренняя архитектура в основном сохранилась такой же, какой она была в XI ст., во времена Ярослава.

Войдя в Софийский собор, сразу попадаешь во власть грандиозности и величия его внутреннего пространства, состоящего из многочисленных, различных по площади, объему и степени освещенности компонентов, связанных единым замыслом.

Двенадцать крестообразных столбов делят основное ядро храма на пять продольных коридоров (неф), вытянутых с запада на восток. Средний (центральный) неф, как главный, вдвое шире боковых нефов (7,5 м). Все пять нефов заканчиваются на востоке пятью алтарными полукружиями (апсидами). Продольные нефы пересекаются четырьмя поперечными. За первым от алтаря рядом крестообразных столбов расположен главный поперечный неф (трансепт), равный по ширине центральному нефу.

Главный трансепт и центральный неф, пересекаясь, образуют пространственный равноконечный крест, стороны которого замыкаются с юга, севера и запада трехпролетными двухъярусными арками, опирающимися на два восьмигранных столба, а с востока — центральной апсидой. Трехпролетная аркада, замыкающая западную ветвь креста, не сохранилась, в конце XVII — начале XVIII ст. она была разобрана. При археологических раскопках в 1939 г. в западной части центрального нефа были обнаружены основания ее двух восьмигранных столбов.

Над центром креста на четырех крестообразных столбах, соединенных подпружными арками, покоится световой круглый барабан с 12 оконными проемами, завершающийся куполом. Переход от подкупольного квадрата к круглому в плане барабану осуществлен парусами (сферическими треугольниками). Диаметр центрального купола — 7,5 м, высота до зенита купола — 29 м. Эта так называемая центральная крестово-купольная композиция образует основной объем внутреннего пространства Софии Киевской.

Над боковыми нефами с юга и севера и над западной частью храма на втором этаже (буквой П) располагались хоры («полати»), куда попадали через лестничные башни (западная часть хоров обрушилась и перестроена в XVIII—XIX ст.).

Таким образом, внутреннее пространство храма резко расчленено на две части: нижняя полутемная, подавленная низкими сводами хор, предназначенная для простого народа, и верхняя — залитые светом роскошные полати, предназначенные только для самого князя, его семьи и ближайших придворных. Само архитектурно-планировочное решение храма резко подчеркивало иерархию, существовавшую в феодальном обществе.

Богатство внутреннего пространства собора усиливалось разнообразием и пышностью декоративной отделки. Великолепные мозаики и фресковая роспись, полированный и резной благородный камень, рельеф, майолика и инкрустация в сочетании с роскошью драгоценной утвари, тканей, икон производили сильное впечатление.

В результате завершения реставрационных работ выяснилось, что Софийский собор в Киеве хранит самый богатый и полный для эпохи XI ст. комплекс

мозаик и фресок, который дает ясное представление о системе средневековой росписи.

Чтобы понять характер и сложную работу над ярче и глубже оценить ту колоссальную работу над реставрацией древней живописи, которая была проведена в наши дни, со времени организации музея, необходимо остановиться на трагической истории этого памятника, некогда блеставшего красотой на весь мир.

В 1634—1647 гг. при митрополите Петре Могиле велись работы по реставрации древней настенной живописи собора. Фресковая роспись была поновлена, а в тех местах, где часть древней композиции утрачена, ее произвольно дописывали и давали свою интерпретацию содержанию изображений.

В начале XVIII ст. внутренние стены Софийского собора были побелены и вся древняя фресковая роспись и мозаика центрального купола была скрыта. Позже на побелку, после грунтовки нанесли масляную живопись совершенно нового характера и содержания и о существовании древней монументальной живописи было забыто.

В 1843 г. произошло событие, вызвавшее большой интерес к Софии Киевской. В одном из южных приделов собора отвалилась известковая побелка, открытая позднейшей масляной живописью, и обнаружился совсем иной рисунок. Профессор петербургской Академии художеств академик Ф. Г. Солнцев, осмотрев стенопись, установил, что под слоями известковой побелки и позднейшей масляной живописью находятся хорошо сохранившиеся древние фрески. Был создан специальный комитет по открытию и восстановлению древних фресок собора, руководство за работами было поручено Ф. Г. Солнцеву.

В связи с тем, что комитет в большинстве состоял из людей, совершенно не знакомых с древним стено-

писанием, а академик Солнцев не уделил достаточного внимания производимым работам, реставрация была осуществлена неправильным методом. С 1843 по 1846 г. очистка стен от штукатурки и побелки производилась железными скребками, а с 1847 г. началось так называемое поновление открытых фресковых изображений. Петербургский иконописец Пешехонов расписал древние фрески клеевыми красками, а когда весной стены собора покрылись влагой, эти краски потекли.

В 1850 г. ведение работ по реставрации фресок было поручено иеромонаху Киево-Печерской лавры Иринарху, но и он с работой не справился. Окончательное поновление фресок произвел священник Софийского собора Желтоножский, который закончил его в 1853 г.

По свидетельству очевидцев, в процессе работы по раскрытию и восстановлению древней фресковой росписи очень много было сделано упущений, древнее стенописание Киево-Софийского собора два раза пострадало: первоначально, когда оно было забелено штукатуркой, а вторично — при оскабливании слоев штукатурки простыми людьми, занимавшимися исключительно поделкой работой, не имевшими никакого представления о живописи, тем более о фресках, людьми, которых нанимал подрядчик маляр Фохт для очистки стен храма от побелки. Под железными скребками этих «художников» исчезли драгоценные изображения, пережившие ряд столетий веков и превосходно сохранившиеся со всеми чертами и яркими цветами красок.

Таким образом, более 80 лет, до 1934 г. все фрески XI ст. были скрыты и искажены масляными красками. Основная задача советских реставраторов сводилась к тому, чтобы освободить уцелевшие

мозаики и фрески от последующих наслоений и записей.

Необходимо прежде всего было обследовать состояние древней штукатурки. В местах, где штукатурка с мозаикой или фресковой росписью отставала от стены специальными шприцами вводили полихлорвиниловые смолы для тщательного закрепления ее, и лишь после этого скальпелем сантиметр за сантиметром удаляли наслоение масляной живописи.

Свыше 15 лет длилась тщательная, тонкая научная и творческая работа, требующая большого осторожности и кропотливости, многообразия методов, применяемых для того, чтобы из-под слоя грубой масляной заливки показалась в полной красочной неприкосновенности древняя фреска, или чтобы из-под слоя штукатурки воскресло, в полном смысле этого слова, чудесно составленное из разноцветной смальты мозаичное изображение.

* * *

Мозаики Софии Киевской подчинены общему архитектурно-художественному замыслу сооружения — с их помощью выделяются главные части храма. Мозаики сплошную покрывают стены хорошо освещенного центрального подкупольного пространства и главного алтаря.

Установлено, что общая площадь композиций мозаичной живописи XI ст. первоначально составляла 640 кв. м. До наших дней сохранилось 260 кв. м.

Мозаики набраны из мелких кубиков смальты (размер их колеблется от $4 \times 7 \times 4$ мм до $12 \times 15 \times 16$ мм) и незначительного количества мелкозернистого известняка. Смальту получали путем дообавления в расплавленное прозрачное стекло красителя, солей и окисей различных металлов. Изготавливали также стекляннo-каменную смальту различ-

ных оттенков и тонов посредством введения в стеклянные сплавы лабрадора, лазурита, шифера, мрамора и т. д. Смальтовые плитки с помощью заостренного молотка дробили на мельчайшие кубики.

Киевские мозаики отличаются богатством колорита, большим разнообразием красочных оттенков. В составе палитры имеются прозрачные и непрозрачные цветные кубики; цветные поверхности встречаются гладкие, блестящие, шероховатые и слегка блестящие и, наконец, гладкие, плотные с матовой поверхностью. Как показали новые исследования, палитра Софийских мозаик состоит из 177 оттенков. Например, зеленый цвет имеет 34 оттенка, коричневый — 25, желтый — 23, синий — 21, красный (вместе с розовым) — 19, пурпуровый — 6, серый — 9, серебряный — 9 оттенков и т. д. В мозаичных изображениях преобладают синие, пурпурные и светлосерые тона, которые превосходно гармонируют с золотом и являются лейтмотивом всей колористической гаммы.

Золотой фон (площадь 128,6 кв. м) имеет 25 оттенков. Для получения его прозрачную смальту разных цветов покрывали тонким листочком золота, сверху закрепляя его стеклянкой пленкой. Различная окраска основы золотого кубика создает богатую тональную гамму золотого цвета, вследствие чего этот мозаичный фон неодинаков, а весь как бы переливается и мерцает.

Одно время считалось, что смальту привозили в Киев из Константинополя. Археологическими раскопками на Подоле и на территории Киево-Печерской лавры установили факт производства смальты в Киеве: были открыты остатки мастерской с горнами, кусками смальты и мозаичными кубиками, кусочками свинца — основной части смальты и т. д.

Техника мозаичной живописи кропотлива и слож-

на. Работы велись непосредственно на стене; на предварительный слой грунта наносился контурный набросок композиции, далее накладывался небольшими участками сырой специально приготовленный раствор в расчете на то, чтобы он не затвердел в процессе однодневной работы и чтобы мастер успел вдавить в этот сырой грунт необходимое количество мозаичных кубиков. Сырой слой грунта предварительно расписывался фреской, которая служила ориентиром для специалиста, повторявшего в мозаичном наборе ее рисунок и краски. Установлено, что на площади 640 кв. м всего было уложено более 9 млн. кубиков смальты.

Христианская церковь того времени прекрасно понимала социальную роль искусства и использовала его для утверждения господства феодального строя. Роспись храма олицетворяла религиозные догматы и утверждала господствующую власть как власть, поставленную от бога, а также служила целям воспитания народных масс в духе христианской морали.

В соответствии с византийским типом крестового купола храма в общем построении росписи господствовала строгая система расположения изображений. Купол церковного здания рассматривался как небо, где пребывает бог. Вот почему над всем внутренним пространством на высоте 29 м в центре купола царит грандиозное мозаичное погрудное изображение Христа в виде Пантократора («Вседержителя») в радужном медальоне (диаметр медальона 4,1 м). Его окружали фигуры архангелов, которые считались вождями небесных сил. Сохранилась лишь одна мозаичная фигура (высотой 3,85 м), относящаяся к XI ст., остальные три фигуры написаны масляными красками в 1885 г. М. А. Врубелем.

Эта купольная композиция поражала зрителя своей торжественной монументальностью и ослепительным богатством красочных сочетаний: с неподражаемым искусством использованы художниками оттенки в наборе смальт синего, голубого, пурпурового и золотого тона для изображения пышных одежд.

В барабане центрального купола на простенках между окнами были изображены мозаикой двенадцать апостолов во весь рост. До настоящего времени сохранилось мозаичное изображение XI ст. апостола Павла (верхняя часть по грудь); остальные одиннадцать написаны масляными красками в XIX ст. Апостол Павел изображен в фронтальной позе (высота фигуры около 3,5 м). Здесь превосходно сочетаются голубовато- и зеленовато-белые тона одежды с интенсивно красным цветом евангелия, которое он держит в левой руке. Апостолы, проповедующие евангелие и распространявшие христианское учение во всем мире, размещены в барабане.

Выше голов апостолов и над окнами шел мозаичный бордюр XI ст. из геометрического орнамента (зигзагом из трехцветных полос), который отделял купольную композицию от фигур апостолов. Теперь сохранилась лишь часть его над изображением апостола Павла.

При переходе от купола к средней части здания в парусах были изображены четыре евангелиста, из них на юго-западном парусе целиком сохранилось лишь изображение евангелиста Марка (высота 1,64 м). Он представлен седым стариком, сидящим в кресле с зеленой высокой спинкой, в правой руке его — тростниковое перо, в левой — развернутый свиток. Перед ним находится невысокий столик на одной ножке с письменными принадлежностями и аналой с раскрытым евангелием. Рисунок отлича-

ется очень красивым колоритом, в котором преобладают приглушенные серебристые светло-фиолетовые и серовато-белые тона разных оттенков.

От фигуры евангелиста Иоанна в северо-восточном парусе уцелела только нижняя часть, столик и аналой, на котором лежит евангелие с греческим текстом.

От композиции с евангелистом Матвеем в юго-восточном парусе сохранился только столик с письменными принадлежностями; от композиции с Лукой в северо-западном парусе ничего не осталось — она восстановлена в XIX ст. с помощью масляной живописи и представляет интерес тем, что дополняет систему древней иконографии.

Нижние части парусов украшены мозаикой ярко-зеленого цвета, переходящей на клиньях в желтый. На зеленом фоне парусов отверстия, где располагаются голосники, украшены узорчатым обрамлением, что создает чрезвычайно жизнерадостную гамму красок.

На четырех центральных подпружных арках, несущих главный купол, на тягах (нижняя сторона арок) воспроизведены в медальонах сорок севастьянских мучеников (по десять на каждой арке). Медальоны на северной, восточной и южной арках были выполнены мозаикой, на западной — фресковой росписью. Сохранилось лишь пятнадцать мозаичных медальонов: десять — на южной арке и пять — на северной (диаметр 0,87—0,98 м). Каждый из них решен по-разному. В одеждах имеются сочетания голубого с пурпурным, синего с красным, желтого с синим, малахитово-зеленого с пурпуром, красного с блекло-зеленым и т. д.

Над четырьмя подпружными арками размещались четыре мозаичных медальона с полуфигурами. Сохранился лишь медальон над восточной аркой,

где представлен Христос-священник (диаметр медальона 1,16 м). Медальон над западной аркой с изображением богоматери сохранился частично (верхняя часть), все утраченные места написаны масляными красками в XIX в.

На двух столбах восточной подпружной арки находится мозаичная композиция «Благовещение». Она разделена на две части: на северо-восточном столбе изображен архангел Гавриил, на юго-восточном — дева Мария. Мария (высота фигуры 2,23 м) стоит на подножии в чудесной синего тона одежде, в руках у нее нить красной пряжи. Пластичность и пропорциональность фигуры, легкий наклон головы, мягкая живописная лепка придает ее облику женственность. Архангел Гавриил (высота фигуры 2,3 м) представлен в экспрессивном движении к Марии, в одежде преобладают белые тона с блекло-зеленоватыми переливами.

Над аркой центральной апсиды в трех медальонах мозаичная сцена «Деисус» (моление), представляющая богоматерь и Иоанна Предтечу в молитвенных позах перед Христом (диаметр медальона в среднем 0,86 м).

Народ, терпевший феодальный гнет, видел в образах богоматери и Предтечи ходатаев перед богом за свои страдания и нужды, поэтому композиция, воплощающая идею заступничества за «род человеческий», изображалась на одном из самых видных мест.

На полукупольном своде (конхе) главного алтаря помещено одно из наиболее монументальных и величественных мозаичных изображений XI ст. — богоматерь в молитвенной позе, так называемая Мария-Оранта (высота всей фигуры до 6 м, а головы — 0,9 м). Одета она в синий хитон, поверх которого наброшен пурпуровый мафорий, за красным поя-

сом — белый платочек, расшитый золотом, на ногах ярко-красные сапожки. Стоит она на ковре, украшенном драгоценными камнями.

Фигура Марии-Оранты мастерски выполнена на вогнутой поверхности и поражает зрителя великолепием красок в сочетании с золотым фоном. Волнообразная поверхность полукружия усиливает мерцание смальты, и Оранта кажется как бы парящей в сиянии золотых лучей, причем золотые кубики различной светосилы создают впечатление, будто она движется.

Несмотря на то, что Мария-Оранта имела узко-церковное значение, ее рассматривали прежде всего как покровительницу и заступницу города Киева и его жителей. В народе за Орантой Софии Киевской закрепилось название «Нерушимой стены», покровительство ее обеспечивало безопасность крепостных стен города.

Под изображением Оранты находится узкий мраморный карниз, опоясывающий все алтарное полукружие. Поверх карниза тянется бордюр серебристо-черного мозаичного арабеска чисто геометрического типа, а ниже карниза — другой мозаичный пестрый цветочно-лиственный орнамент с яркими красными, белыми, зелеными и желтыми красками на золотом фоне.

Ниже этих орнаментов, во втором фризе главного алтаря, расположено мозаичное изображение XI ст. «Евхаристия» — композиция символического, абстрактного характера.

Вся композиция развернута на плоскости, во всех деталях наблюдается стремление избежать перспективно сокращающихся линий. Апостолы размещены в однообразных симметрических позах, они представлены в две группы: один идет с правой ноги, другой — с левой, третья фигура повторяет позу

первой, четвертая — второй, пятая — третьей и т. д. Апостолы одеты в хитоны, поверх которых накинута хламида. Драпировка одежды всех одинакова. Этим орнаментальным приемом художник передает ритмичность композиции, ее торжественно церемониальный характер. В композиции преобладает схематическая цветовая моделировка одежд: светлый тон одежд представлен в основном одним цветом — зеленым, синим, пурпурным, голубым, желтым.

Под «Евхаристией», на алтарном полукружии, находится мозаичный орнамент XI ст. — на синем фоне изображены зеленые ромбы и квадраты, в которые вписаны золотые кресты различных форм. Весь орнамент обрамлен красными полосами.

Ниже следует третья мозаичная композиция XI ст., изображающая «Святительский чин». К сожалению, эта самая совершенная в художественном отношении композиция сохранилась неполностью: уцелели только верхние части фигур восьми святителей и двух архидиаконов. Ниже мозаика осыпалась и дописана масляными красками в XIX ст. В простенках между окнами две фигуры полностью утрачены (возможно здесь были фигуры апостолов Петра и Павла), а изображения киевских митрополитов Алексея и Петра исполнены маслом в XVII ст.

Все фигуры размещены на алтарном полукружии в фронтальных позах, и создается впечатление, будто они обращены друг к другу и ведут сосредоточенную тихую беседу. Лицо каждого из святителей наделено чрезвычайно выразительной индивидуальной портретной характеристикой. В этом отношении подлинным шедевром является изображение Иоанна Златоуста. Здесь с большим мастерством использован ломаный ритм линий: огромный лоб, воспаленные черные глаза, впалые щеки, резко опу-

щенные книзу рот и усы, заостренная борода, тонкая угловатая цветовая разделка — все это подчеркивает тип аскета, острого сурового полемика. Даже угловатые кресты на омофоре как бы переключаются с линиями лица.

Богатыми и разнообразными приемами пользовались мозаичисты для достижения психологического эффекта. Безграничная доброта Григория Чудотворца передана с помощью мягких линий и округлых форм: мозаичная кладка лица выполнена в плавном округленном ритме, в открытом лице преобладают нежные розовато-белые оттенки, которые сочетаются с теплым тоном серой округленной бороды.

Фигуры отцов церкви и архидиаконов прекрасны и в колористическом решении: мозаичная кладка отличается большим совершенством, почти акварельной тонкостью, что выражается в богатой разноцветной нюансировке (при помощи очень мелких разноцветных кубиков смальты) и в виртуозном использовании бликов. Редкостная красота цвета и линий свидетельствует о том, что мастера, создавшие фриз с фигурами святителей, были, несомненно, одними из наиболее сильных творцов в области монументальной живописи.

Восприятие богатства колористической гаммы Софийских мозаик зависит от освещения интерьера. Важную роль в этом играли оконные проемы. Судя по форме дошедшей до нас древней оконницы в Софии, можно предположить, что площадь их деревянных переплетов была больше остекленной части, через которую поступал свет, и оконные проемы выглядели изнутри темнее светлого изображения в простенках, а при искусственном освещении казались совершенно темными. Отделка оконных амбразур черным мозаичным орнаментом, фрагментарно сохранившаяся в главном алтаре, еще больше

уменьяла проем. Основной расчет делался не на естественное, а на искусственное освещение: источником его служил колеблющийся огонь лампад, висевших под сводами алтаря на цепях.

Набирая мозаики из отдельных кубиков смальты, мастера придавали им различный угол наклона — падающие на поверхность мозаичных изображений колеблющиеся лучи света отражались, и мозаики как бы искрились, мерцали, создавая удивительную симфонию красок.

Мозаикой в Софийском соборе были украшены не только подкупольное пространство и главный алтарь, но также цоколь стен и полы. Из всего богатства инкрустаций сохранились незначительные остатки на нижних частях главного алтаря в виде длинных полос шашечного рисунка, набранного из разноцветных треугольных и квадратных смальт. В левом конце главного алтаря, на красной шиферной плите такую же инкрустацией выложен крест с двумя свечами внутри арочки. В главном алтаре сохранилось митрополичье кресло XI ст., состоящее из трех плит, одна из них — мраморная — образует спинку, а две другие — шиферные в виде перил — также инкрустированы разноцветными смальтами.

Археологическими раскопками в Софии Киевской обнаружены фрагменты древних полов XI ст. Это были мозаичные полы со сложным ковровым рисунком, инкрустированные разноцветной треугольной, квадратной и прямоугольной смальтой по красным шиферным плитам.

Фресковая роспись Софии Киевской складывалась из многофигурных композиций, единичных изображений, орнамента и панелей. Она занимала

5 тыс. кв. м. Уцелело свыше 2 тыс. кв. м фресковой росписи XI ст. в оригинале.

Техника фресковой росписи заключалась в том, что изображение выполнялось на стене по тонкому слою сырой известковой штукатурки минеральными красками, разведенными известковой или чистой речной водой. Краски закреплялись самой штукатуркой стены, состоящей из песка и гидрата едкого извести, которая под действием углекислоты, находящейся в воздухе, переходит в нерастворимую углекислую известь и обеспечивает устойчивость красок. Таким образом, не краски проникали в сырую штукатурку, а наоборот, она сама, отдавая влагу в виде силикатной воды, по мере высыхания проникала в краски и создавала твердую красочную пленку. Работа велась на двух слоях раствора. Первый слой уравнивал поверхность кладки стены, и на нем после высыхания одной краской или острием предмета мастер намечал контуры изображения. Далее наносили второй слой сырого грунта из расчета только на один день, так как мастер фрески мог вести роспись пока не просох грунт. При этом требовалась большая точность в работе, иначе исправления повлекли бы полную замену грунта.

Признаком фресковой техники служат соединительные швы дневной работы и след от вдавливания острым предметом контура рисунка в сырую штукатурку. В Киеве в X—XI ст. фрески применялись в убранстве как церковных, так и дворцовых сооружений, что было характерно для византийских художественных школ. Со временем фресковая роспись на Руси получает большое развитие; древнерусские мастера вносят новое и в технику письма, и в стилистику изображений, развиваются специальные художественные школы, вначале в Киеве, а затем в других городах.

По своему содержанию и распределению отдельных сюжетов в храме фресковые росписи подчинялись строгим правилам. На стенах центрального равноконечного креста собора размещались фресковые композиции из христологического цикла в три ряда (своды ветвей креста, полукружия над трехпролетными арками хоров, простенки над трехпролетными арками первого этажа). Эпизоды евангельской истории разворачиваются по принципу кругового движения слева направо и сверху вниз и «читаются» как книга.

На северном, южном и западном сводах центрального креста были изображены наиболее ранние эпизоды из евангельского рассказа, ныне утраченные. Утрачен ряд фресковых композиций в трансепте и в центральном нефе. Не сохранилась и трехпролетная двухъярусная аркада в западной ветви креста, но она так же, как южная и северная стены трансепта, была оформлена фресками.

На северной стене трехпролетной двухъярусной аркады, в верхнем поясе, размещены две сцены из цикла «страстей» — «Христос перед Каиафой» и «Отречение Петра». На южной стене следует «Распятие». Далее следует евангельский рассказ из цикла «воскресения»: на северной стене трехпролетной аркады в нижнем поясе две композиции — «Сошествие Христа в ад» и «Явление Христа женам-мироносицам»; на южной — «Неверие Фомы» и «Послание апостолов на проповедь»; на западной стене трансепта — «Сошествие святого духа». Последние две сцены акцентируют внимание на распространении христианского учения и связаны с утверждением и распространением христианской веры на Руси.

Совершенно своеобразно, в отличие от принятых в Византии канонов, были украшены фресковой росписью стены западной ветви архитектурного креста.

Здесь на боковых стенах и на западной стене центрального нефа, ниже хор, размещался групповой портрет семейства Ярослава. К сожалению, большая часть этой монументальной композиции утрачена. Замечательный ктиторский портрет изобразил голландский художник А. Ван-Вестерфельд в 1651 г., однако его рисунок сделан не с оригинальной стенописи, так как в 40-х годах XVII ст. фресковую композицию реставрировали с изменениями и дополнениями. На рисунке изображен Ярослав с моделью построенного им храма, его супруга Ирина и восемь сыновей и дочерей.

Рисунок А. Ван-Вестерфельда, обнаруженный лишь в начале XX ст., явился очень ценным источником для изучения истории Софии Киевской. Дело в том, что в начале XVIII ст. наряду с другими фресками групповой портрет семьи Ярослава был скрыт под побелкой и масляной живописью. В 40-х годах XIX ст. при очистке фресок на северной и южной сторонах западной части центрального нефа были открыты изображения членов семьи Ярослава Мудрого, но, когда приступили к массовой записи древних фресок, четыре светские фигуры на южной стене центрального нефа ниже хор по неизвестным причинам превратили в «святых великомучениц». Это перевоплощение было произведено кистью иеромонаха Иринарха, который при переписке фрески масляными красками дописал нимбы вокруг голов и кресты в руках, а около фигур поставил новые надписи — Софья, Вера, Надежда, Любовь, и вновь около 100 лет ничего не было известно об истинном содержании фресковой композиции XI ст.

В 1935 г. в результате реставрации первоначальная композиция четырех фигур была открыта. Считают, что это дочери Ярослава — Елизавета, Анна, Анастасия. Фигуры изображены в полный рост в

торжественном шествии (в западном направлении) с воздетыми руками, две передние фигуры держат в левой руке свечи. Они представлены в длинных орнаментированных княжеских одеждах, головные уборы не сохранились, а предполагаемые белые платочки — просто утраченный красочный слой. У первой и третьей фигур поверх одежд накинута плащаница, чем во второй и четвертой, — это плащ-корзно, застегнутые фибулой на правом плече. На северной стене центрального нефа, ниже хор, также в 1935 г. обнаружен фрагмент фресковой композиции XI ст. — две детские фигуры, изображающие младших сыновей Ярослава. Эта фреска была открыта под масляной живописью XIX ст., изображавшей четырех святителей (оставлен в верхнем правом углу квадрат), а также под живописью XVIII ст. (в левой части стены оставлены три фигуры).

Из-за отсутствия полного и точного архитектурного исследования древней внутренней западной части здания долгое время не знали, где находилось изображение самого Ярослава. Сопоставляя факты, полученные при расчистке фресок, по-новому трактуя древнее внутреннее архитектурное пространство здания в связи с находкой в западной части центрального нефа оснований восьмигранных столбов, можно сделать вывод, что на западной, ныне не существующей трехпролетной двухъярусной аркаде, напротив центрального алтаря собора, были изображены основатель собора Ярослав Мудрый и княгиня Ирина (поэтому естественно, что церемониальная процессия обеих групп его семьи на южной и северной стенах западной части центрального нефа направлена не к алтарю, а на запад).

Поскольку древнерусские надписи, сопровождающие фигуры, утрачены, перед исследователями ставится задача установить действительные имена изо-

браженных лиц и достоверно решить реконструкцию ктиторской композиции в целом.

Изображение группового портрета семейства Ярослава на самых видных местах Софийского собора имело глубокий политический смысл — оно прославляло великого киевского князя, незыблемость его власти и возвеличивало его как одного из могущественных властителей Европы.

Древнерусское государство при Ярославе Мудром благодаря единству и мощи пользовалось большим международным авторитетом и имело широкие связи со многими странами. При дворе Ярослава находили политическое убежище прославленные норвежские викинги Олаф Святой, Магнус Добрый, Гаральд Смелый, сыновья английского короля Эдмунд Железный, Бок Эдвин и Эдуард, королевич Венгрии Андрей I и многие другие. С киевским домом стремились породниться представители королевских домов Европы и даже всеильные византийские императоры. Сам Ярослав был женат на дочери шведского короля Олафа. Сестра Ярослава Мария была замужем за польским королем Казимиром I, сыновья Ярослава Святослав и Всеволод были женаты на византийских царевнах, дочери Елизавета, Анна и Анастасия стали королевами Норвегии, Франции и Венгрии.

1031 год. Старокиевская гора над Днепром — городской центр древнерусского государства. Сторожковые башни сигнализируют о появлении варяжских кораблей. Ярослав с военной дружиной выходит из княжеского дворца к стенам Десятинной церкви и видит на Днепре ладьи с красными четырехугольными парусами. На берег сошли воины в кольчугах с боевыми топорами в руках. Во главе варяжских дружин знаменитый викинг Гаральд Гардрада (Жестокий). Скандинавские саги рассказы-

вают о том, как после гибели своего брата короля Норвегии Олафа, Гаральд прибыл с варяжской дружиной в Киев. Он принимал участие в войнах Ярослава против кочевых орд, которые беспокоили границы Киевской Руси, и в битвах заслужил такую славу и уважение, что осмелился просить у князя руки его дочери Елизаветы. Однако Ярослав отказал ему, и Гаральд покинул Русь. Во главе варяжской дружины он служил в Константинополе византийскому императору и успешно совершал военные походы в Малую Азию и Южную Европу, воевал с сарацинами в Сицилии и Италии и отличался смелыми военными подвигами и хитростями. В 1040 г. он участвовал во взятии афинской пристани Пирей и записал свое имя норманскими рунами на мраморном льве, которого в 1687 г. венецианский полководец Морозини перевез в Венецию, где он стоит и теперь.

При константинопольском дворе императрица Зоя возбудила против Гаральда интриги, и в 1042 г. его бросили в тюрьму. Но храбрый викинг, сговорившись со своей варяжской дружиной, бежал из тюрьмы, захватив два корабля; один из них, разорвав цепь, которой была замкнута пристань, пошел на дно, а на другом Гаральд с товарищами и с богатой добычей возвратился в Киев.

Саги о Гаральде повествуют, что все эти блестящие подвиги он совершил для того, чтобы «русская девушка с золотой гривной» — Елизавета перестала его презирать и согласилась стать его женой. Гаральд был не только смелым воином, но и известным для своего времени «скальдом» (поэтом). В своей десятилетней службе Византии он помнил любимую девушку из русского края и сложил в честь ее песню из 16 строф. Вот отрывок из этой песни:

«Мы, други, летали по бурным морям,
От родины милой летали далеко,
На суше, на море мы бились жестоко,
И море, и суша покорствуем нам!
О други, как сердце у смелых кипело,
Когда мы, содвинув стеной корабли,
Как птицы, неслись станицей веселой
Вкруг пажитей тучных Сиканской земли.
А дева русская Гаральда презирает!»*

Возможно, эту песню пели при дворе Ярослава, и громкая слава Гаральда вернула ему не только сердце девушки, но и расположение отца. Скоро Гаральд женится на Елизавете и уезжает на север, где в 1047 г. занимает норвежский престол. Так Елизавета стала королевой Норвегии.

А вот что рассказывают историки о дочери Ярослава Анне. 1048 год. У стен Золотых ворот — французские послы во главе с министром двора, епископом, в сопровождении отряда воинов. Его отправил к далеким берегам Днепра французский король Генрих I Капетинг, чтобы просить у великого князя киевского руку его дочери Анны.

Послы Франции были прежде всего поражены стольным градом Киевской Руси с его многочисленными златоглавыми храмами, пышными каменными дворцами и оборонительными сооружениями. В своем величии и блеске Киев предстал для них «соперником Константинополя».

Французские послы на торжественном приеме у Ярослава в Софийском соборе. Их взору открываются великолепие внутреннего пространства, разнообразие и пышность декоративной отделки: мозаика и фресковая роспись шли от пола и покрывали все стены и своды, уподобляя их гигантскому ковру,

* Пер. К. Н. Батюшкова. «Песнь Гаральда Смелого». Соч., т. I, СПб, 1887 г., стр. 238.

рельеф, майолика и инкрустация — все в гармоническом единстве. Богатство и разнообразие церковной утвари, красочность драгоценных облачений клира, богатство церемоний и театрализованного ритуала — все это произвело огромное впечатление. Они обратили внимание на то, что пышные византийские ткани в обиходе княжеско-дружинной знати, но из них шьют традиционные русские богатые одежды, и что в роскошных ювелирных предметах княжеского убора русские эмальеры и золотокузнецы превосходят своих византийских собратьев.

Анна поразила французов своей красотой и образованностью настолько, что они особо отметили это в своих хрониках.

Кто назвал Генриху далекую княжну? Это неизвестно. Но послы поняли, что Киевская Русь более могущественна, чем Франция молодой династии Капетингов, и что в таких условиях не могло быть и речи о неравном браке между Генрихом и Анной из Киева. Наоборот, французский король осознавал силу и мощь этого государства и знал, что сделает блестящую партию, породнившись с сильнейшей династией Европы.

Весной 1049 года парижане увидели на улицах своего города кортеж, во главе которого была 25-летняя красивая русская княжна Анна «с косой цвета спелой ржи». Она везла с собой роскошное приданое, обогатившее казну короля.

На алтарь Реймского собора Анна возложила привезенное с собой роскошно изданное евангелие, которое стало знаменито впоследствии тем, что следуя примеру Анны, французские короли и королевы на протяжении столетий (вплоть до Людовика XVI и Карла X) приносили на нем присягу при вступлении на престол. Евангелие показывали в Париже

Петру I. В наши дни знаменитое реймское евангелие хранится в Национальной библиотеке Парижа.

Став королевой, Анна принимает активное участие в государственной жизни Франции. Об этом свидетельствуют многие грамоты, совместно подписанные Генрихом и Анной. Сохранилось также одно важное письмо, написанное папой Николаем II в 1059 г., т. е. спустя пять лет после раскола между Римом и Византией, в котором он восхваляет государственный ум и добродетель королевы.

В боковых апсидах Софии Киевской размещаются фресковые композиции XI ст. с протоевангельским и тремя «житийными» циклами. Апсида с юга, примыкающая к главному алтарю, посвящена Иоакиму и Анне. Она расписана фресками, повествующими о событиях из легендарной жизни Иоакима и Анны и их дочери Марии.

Эти фрески не носят узко церковного характера — художники обращаются к окружающей среде и насыщают искусство глубокой эмоциональностью.

Следующая к югу апсида посвящена архангелу Михаилу. Большинство фресковых композиций здесь уцелело. В своде апсиды (конхе) — большое погрудное изображение архангела Михаила, ниже представлены шесть стоящих святителей. На своде, перед апсидой, размещаются две сцены архангельских деяний: «Единоборство с Иаковым» и «Низвержение сатаны».

В Михайловском приделе, на своде следующего звена, фрагментарно сохранились фресковые композиции: «Явление архангела Гавриила Захарии», «Явление архангела Валааму», «Явление архангела Иисусу Навину». Архангел Михаил считался покровителем церкви, вождем небесных войск и расматривался как покровитель города и патрон ратневерными, как покровитель города и патрон рат-

ных людей. Возможно, Ярослав посвятил архангелу Михаилу придел в память победы над печенегами в 1036 г.

Апсида с севера, примыкающая к главному алтарю (жертвенник), посвящена «наместнику церкви» — апостолу Петру: к сожалению, от фресковых композиций сохранились лишь фрагменты сцен, изображавших «Изведение Петра из темницы» и «Крещение».

Четвертая, крайняя с севера апсида посвящена св. Георгию, он был почитаем как великомученик и как святой воин. В своде апсиды — колоссальное погрудное изображение св. Георгия, в руках он держит крест, ниже представлены шесть стоящих святителей, а весь придел украшен сценами из его жизни.

Придел, посвященный св. Георгию, явно был создан по настоянию самого Ярослава. Известно, что христианское имя Ярослава — Георгий, и Ярослав считал его своим патроном.

На хорах Софии Киевской сохранился своеобразный по идейному замыслу комплекс фресковых композиций из евангельских и ветхозаветных сцен. Ближе к алтарю (в северной и южной частях хор) размещены два эпизода из евангельских сцен: «Тайная вечеря» и «Чудо претворения воды в вино на браке в Кане галилейской». Далее к западу идут четыре библейских сюжета: на южном крыле хоров — «Жертвоприношение Авраама» и «Встреча Авраамом трех странников», на северном — «Гостеприимство Авраама» и «Три отрока в печи огненной».

Сцены, содержащие мысль об евхаристической жертве и ее ветхозаветных прообразах, положены в основу фрескового комплекса на хорах не случайно — своим содержанием они тесно связаны с цент-

ральной мозаичной композицией главного алтаря, изображающей «Евхаристию». Великий князь и члены его семьи слушали богослужение, находясь на хорах. Здесь же они принимали причастие, и весь цикл фресок имел прямое отношение к данному священнодействию.

Все остальные фресковые изображения являются единичными и украшают в основном нижние части столбов храма. Это фигуры либо полуфигуры мучеников, апостолов, патриархов, святых воинов и др. Большое количество крестообразных столбов, из которых каждый имеет двенадцать вытянутых по вертикали поверхностей дало возможность мастерам фрески легко вписать такое обилие фигур.

Входящего в храм встречают и окружают со всех сторон целые сонмы святых, их пристальные, строгие взоры непрерывно его преследуют, как бы внушая ему чувство индивидуальной беспомощности. Этот характерный для средневекового искусства «пафос каличества», порождает у человека то ощущение подавленности, которое Маркс рассматривал как «начало благоговения».

Художественная манера и технические особенности исполнения фресок свидетельствуют о том, что в росписи Софии участвовали мастера различных школ, — среди них видное место занимали древнерусские мастера. Для работ характерны не только замена шаблона греческих типов, но и такие черты, которые выходят за рамки византийского стиля. Напряженность византийской психологии уступает здесь место более естественной трактовке лица, фигуры становятся более массивными, византийская красочная лепка сменяется линейной проработкой формы, в которой с удивительным искусством используются в энергичной манере графические элементы.

Видное место в системе фресковой росписи принадлежит орнаменту. Он используется в большом количестве, в сложных сочетаниях вклинивается всюду, где есть малейшая возможность как внутри собора, так и снаружи, в чем нельзя не усматривать специфические древнерусские черты с их исконной тягой к «узорочью».

На стенах башен Софии Киевской сохранились редчайшие образцы советской фресковой росписи XI ст., являющиеся уникальными произведениями мировой монументальной живописи раннего средневековья. Часть фресок в башнях утрачена, однако в результате архитектурно-археологических исследований и реставрационных работ по раскрытию фресок от позднейших записей получены новые данные, которые дали возможность определить содержание отдельных композиций.

В южной башне на левой стене лестницы, за заложением древним входом разворачивается обширный цикл сцен константинопольского ипподрома, переданный здесь с большой реальной исторической подробностью. При входе изображена стамма, т. е. помещение ипподрома для состязующихся, в виде четырех аркад с закрытыми решетчатыми воротами, а за ними — четыре возничих на колесницах, запряженных четверками лошадей (левое звено из четырех аркад утрачено и дописано масляными красками в XIX в.). Одежда возничих по цвету представляет константинопольские партии Голубых, Зеленых, Белых и Красных. Далее возле стаммы до оконного проема, стоят три фигуры: одна из них поднятием руки объявляет начало старта, а две других стоят, заложив руки за спину. По-видимому, это начальники партий, что подтверждает одежда трех цветов. В древности оконный проем был более узким и при позднейшем расширении его была стеса-

на часть стены с изображением четвертой фигуры. Сохранился лишь фрагмент фрески — согнутая в локте рука.

Далее по лестнице на левой стене, размещались с интервалом одна за другой изображения четырех стартующих колесниц (квадриг), запряженных четверкой лошадей с возничим. Теперь видны только первая и четвертая квадриги; две средние скрыты за опорной стеной, встроенной в XVIII в., и под повышенным уровнем чугунных плит современной лестницы. Четвертая квадрига, пришедшая первой к финишу, изображена у дворца ипподрома. Фигура с поднятой рукой, идущая навстречу колеснице, объявляет конец игр.

Дворец ипподрома представлен в виде большого трехъярусного здания, заверщенного крышей с двумя двухскатными фронтонами. Во втором ярусе, между тремя арками, стоят зрители. Правая сторона второго и третьего яруса образует одну ложу, в которой за открытой занавесью стоит группа зрителей. С правой стороны все здание имеет особую пристройку, середину которой занимает большая ложа, где сидит на царском троне византийский император с нимбом. Слева от него стоят две фигуры.

Все зрители стоят со сложенными на груди накрест руками, имеют одинаковый крой одежды — длинные хитоны, перепоясанные поясом, — а также одинаковые головные уборы в виде белой повязки с выпущенным концом на плечо.

По окончании состязаний на константинопольском ипподроме для увеселения присутствующих давали представления шуты, акробаты, мимы и актеры, играли музыканты. Некоторые представления, пляски, скоморохи и игры акробатов изображены в южной башне. За сценами ипподрома представлена фресковая композиция «Скоморохи».

На переднем плане внизу изображены три танцовщика, средний с белым платочком в руке перед парником; над ними, на втором плане, еще два танцовщика; у одного в руках длинная свирель, у другого — металлические тарелки. Направо от танцовщиков — четыре музыканта, размещенные по вертикали один над другим: на переднем плане сидит гусляр, играющий на восьмиструнных гусях, за ним стоит музыкант с инструментом в виде домбры (или лютни). Одной рукой он держит гриф, пальцами другой перебирает струны. Еще выше двое играют на духовых инструментах типа небольших труб, расширяющихся книзу.

В левой части фресковой композиции «Скоморохи» изображен пневматический орган в виде высокого прямоугольника, справа — музыкант-органист, несколько подавшись, ударяет по клавишам (нижняя часть фрески не сохранилась). Слева изображены две фигуры, которые стоят на мехах, сжимая их тяжестью своего тела, нагнетая необходимый для органа воздух.

Все танцовщики и музыканты одеты в длинные разноцветные рубахи, украшенные по вороту и вокруг рукавов обшивкой. Рубахи подвязаны сбоку. С большим мастерством художник передал позы и жесты танцовщиков, ритмичность их движений.

Почему понадобилось представить в росписях киевского храма такой обширный цикл сцен константинопольского ипподрома? Очевидно, потому, что эти сцены занимали видное место в византийском искусстве и воспринимались как символ триумфа императора.

Византийский ипподром, который продолжал традиции римского цирка, являлся подлинным центром общественной жизни. Здесь вновь избранный император впервые встречался с народом. На ип-

подроме было собрано все, что составляло славу и чуда искусства и что было вывезено сюда из святынь Азии, Греции и Рима.

Византийские императоры устраивали населению столицы конные бега лишь в день основания Константинополя, в день рождения императора, в ознаменование коронации и победы над врагом и в других торжественных случаях.

Здесь возникшие цирка, облаченные в плащи цвета общественных партий, имели большой триумф, чем виднейшие полководцы. Все ритуальные обряды, восклидания, песнопения участников торжеств на ипподроме проводились под крестом — символом победы императоров. Во время многих церемоний даже победы возникших относились в конечном итоге к присутствовавшему на ипподроме императору — именно он выступал главным триумфатором, и его приветствовали как «вечного победителя». Вот почему из Византии эта тематика была заимствована и умело использована господствующим классом для прославления великокняжеской власти.

В северо-западной башне на левой стене лестницы фрагментарно сохранились сцены какого-то торжественного церемониального шествия, направленного к византийскому императору и высокопоставленной женской особе. При входе мы видим фрагмент, изображающий шествие во главе с женской особой в нимбе, далее — фигура всадника-юноши (с нимбом) на белой лошади.

Фресковая композиция состоит из двух различных по площади частей, разделенных оконным проемом. В первой половине изображен византийский император в нимбе, сидящий на большом кресле. Справа от него — высокая дверь с завесой, ведущая во дворец, слева стоят два воина с большими парадными щитами и копьями. Во второй (более крупной по

размерам) части в центре композиции женская фигура, облаченная поверх одежды в мантию. Все внимание женской свиты, а также императора, обращено к этой особе. Позади фигур — городская стена, в конце которой слева возвышается стена дворцового сооружения, справа — церковное здание, перекрытое одним большим куполом. Кто представлен здесь в женской особе, неизвестно. Отсутствие нимба вокруг головы не дает основания видеть в ней византийскую императрицу. Но она и все женщины ее свиты имеют на головах спадающий сзади на спину белый тонко свернутый мафорий, который надевают члены царствующей фамилии, когда идут под венец. Возможно, что здесь представлен церемониал венчания, имеющий прямое отношение к киевской княжеской семье Владимира Мономаха, при котором, по всей вероятности, была расписана башня. Родственница византийского императора Константина была супругой Всеволода Ярославича, матерью Владимира Мономаха. Дочь Владимира Мономаха Мария была замужем за сыном византийского императора Диогена. Владимир Мономах гордился своей родословной связью с византийским императорским домом, и она могла послужить темой росписи.

В башнях размещаются также сцены из охотничьего быта Киевской Руси XI—XII вв. В южной башне изображена сцена охоты на вепря, или дикого кабана. Пеший охотник бьет копьем-рогатиной в бок крупного вепря. Левая рука охотника устремлена вперед, по-видимому, он натравливает на вепря собаку-лайку, которая хватает зверя за заднюю ногу. Всю свою ярость вепрь сосредоточил на собаке; он ошестинился, направив на нее свои огромные клыки.

Интересно, что на стене Золотых ворот в Киеве обнаружили граффити XI—XII вв., где представле-

на аналогичная сцена охоты с изображением ошестинившегося вепря, гончей собаки и пешего охотника. Это дает основание предполагать, что содержание подобной росписи было популярно в то время в Киеве.

В таком же реалистическом плане выполнено большое фресковое панно, изображающее травлю диких лошадей пардусами, или гепардами (дикими кошками, прирученными к охоте). На фреске две группы: два пардуса у поваленной на землю лошади и справа от нее пардус, догоняющий лошадь, за которым с копьем в руке бежит охотник.

Как известно из «Слова о полку Игореве», гепардов вывозили на ловлю «гнездом», т. е. семьей, что видно также на данной фреске. Вообще в качестве помощника человека на охоте гепард известен на Востоке. В Киевской Руси этих зверей тоже знали, так как в летописях есть сведения об охоте киевских князей с пардусами. Надо полагать, что пардусы попадали к князьям с Востока как военная добыча после побед над кочевниками и как подарки соседей.

На стене южной башни изображена охота на белку (куницу). На вершине дерева среди ветвей притаилась куница, а под деревом сидит собака и лает на зверька; справа от дерева стоит охотник с копьем, слева второй охотник из лука прицеливается в куницу. Эта сцена особенно интересна тем, что показывает способы промысловой охоты на мелких пушных зверей в Киевской Руси. В древности мехом и пушниной расплачивались за товары, вносили подати князю, жертвовали на постройку храма — слодати князю, мехом наравне с металлическими, преимущественно серебряными, гривнами ходили в качестве денежных знаков. Рядом с этой фреской изображена сцена нападения льва на всадника, едущего на бе-

лом коне. У всадника в правой руке копьё, в левой овальный щит. Полуобернувшись, он встречает ударом копья нападающего льва.

Одна из лучших фресок охотничьего жанра — «Охота на медведя». Художник реалистически перенёс динамику борьбы человека с разъяренным зверем. Всадник на белом коне — это охотник с пышной бородой, одетый в длинную рубаху, обшитую вокруг рукавов, по вороту и подолу широкой тесьмой, украшенной цветными камнями; на голове у него шлем. Полуобернувшись, охотник левой рукой обхватил бросившегося на него медведя за морду, правой рукой ударяет его копьём-рогатиной в грудь.

Кроме охотничьих сцен в орнаментальных плетениях, образующих медальон, или просто в медальонах башен изображены охотничьи ловчие птицы — соколы, кречеты и ястребы, большинство птиц имеют ошейники. В одном из медальонов показана сцена нападения ловчего ястреба на зайца. Орнаментика лестниц отражает бытовые данные: ручные соколы и ястребы, известные на Востоке, а также на Руси, где их приманивали, использовались для охоты.

Многие охотничьи сцены, изображенные на стенах башен Софии Киевской, являются как бы иллюстрацией к «Поучению» Владимира Мономаха. В книге он на видном месте поставил свои «ловы» — охотничьи дела. В его описании видим и ловлю дикого коня, и встречу с медведем, и охоту на вепря, и «лютого зверя», набрасывающегося на коня и др. Учитывая, что башни Софии Киевской построены позже некоторых ученых полагают, что они расписаны фресками в период княжения Владимира Мономаха (1113—1125 гг.).

Некоторые ученые усматривали в изображениях животных в Софии чуждую фауну и поэтому счи-

тали, что сцены копировались из византийских образцов. Однако фрески были подвергнуты подробному изучению советскими зоологами, которые пришли к выводу, что только в Киевской Руси, где вплотную сходятся три зоны: лес, лесостепь и степь — могли обитать изображенные в башнях звери.

Живописность внутреннего пространства Софии Киевской усиливается барельефной резьбой шиферных парапетов на хорах. Все одиннадцать сохранившихся каменных (красного шифера) плит XI ст. покрыты барельефной орнаментикой, изображающей эмблематические сплетения и узлы, между которыми заключены разнообразные розетки, рыбы, орлы и др. Красный шифер доставлялся из овручских карьеров и широко применялся в строительстве Киевской Руси. Из него изготавливали карнизы, пороги, полы, декоративные плиты, саркофаги. В Софии хранится шиферный резной саркофаг (гробница) X ст. с богатой орнаментацией, найденный при раскопках Десятинной церкви. Есть предположение, что это гробница княгини Ольги.

К числу ценных археологических находок в Софии Киевской, позволяющих реконструировать декоративное убранство храма, относятся мраморные колонны, капители с резными крестами, многочисленные обломки резных мраморных карнизов и другие орнаментированные архитектурные фрагменты XI ст. Существует мнение, что часть фрагментов относится к несохранившейся западной части храма и к древней мраморной предалтарной преграде (в древности иконостасов не было, место его занимала невысокая мраморная колоннада — «предалтарная преграда»).

Исключительно ценным и редким памятником художественной резьбы по мрамору является белый мраморный саркофаг, который стоит по левую сто-

рону главного алтаря во Владимирском приделе (первоначальное его местонахождение в храме неизвестно, он был перенесен сюда в конце XVII ст.). По внешнему виду саркофаг напоминает античное жилище. Он состоит из двух частей: нижняя часть представляет прямоугольный ящик, высеченный из цельной глыбы мрамора (2,36×1,22×0,91 м), а верхняя — остроконечную крышку, имеющую вид двухскатной крыши с высеченными по углам выступами. Высота гробницы с крышкой — 1,81 м. Вес 6 тонн. Все плоскости саркофага обильно украшены резными изображениями хризм, рыб, птиц, сидящих на деревьях у четырехугольного бассейна, виноградной лозы с плодами, которая обвивается вокруг креста на подставках и др.

Мраморная гробница всегда привлекала к себе внимание. Из летописи известно, что Ярослав Мудрый умер в 1054 г. и был похоронен в мраморном саркофаге в Софии Киевской, но летописец не указал точно места, где стоял саркофаг. Кроме того, в соборе было погребено много других выдающихся политических деятелей древней Руси, в Софии стоял также мраморный саркофаг Владимира Мономаха. Но сохранился только один саркофаг, и в связи с этим многие исследователи высказывали сомнение, действительно ли это саркофаг Ярослава.

В 1936 г. саркофаг был вскрыт специальной научной комиссией. В нем, к большой неожиданности, обнаружили скелеты, кости которых были перемешаны, среди них было два черепа. Никаких ценных предметов в гробнице не было, по-видимому она была разграблена еще в период монголо-татарского нашествия. В таком хаосе трудно было что-либо определить, поэтому произвели только фотофиксацию, и гробницу закрыли. В 1939 г. саркофаг был вновь вскрыт. Все кости были переданы в Ленинградский

научно-исследовательский институт антропологии для тщательного исследования. При разборе костей в лаборатории был вначале собран женский скелет, несколько неожиданно для ученых, так как в летописях нет никаких упоминаний о женских погребениях в Софийском соборе. Второй скелет, который также был полностью собран, оказался мужским. Ученые произвели рентгенологические и анатомические исследования и в результате был обнаружен врожденный подвывих правого тазобедренного сустава и атрофия ножной кости (это свидетельствует о том, что человек от рождения был хромым). По остеопитам — костным напльвам — установили, что умер на 70—75 году жизни.

При сопоставлении летописных данных с результатами рентгенологического изучения костей установлено, что мужской скелет, найденный в гробнице, действительно является скелетом Ярослава Мудрого. В летописях упоминается о том, что Ярослав прихрамывал с детства, а впоследствии получил ранение в правое бедро, на всю жизнь сделавшее его хромым. Умер он на 76 году жизни.

Таким образом, своеобразная судебно-медицинская экспертиза почти через девятсот лет после смерти Ярослава научно доказала, что саркофаг принадлежит ему. Она дала также новый материал для создания, хотя и приблизительного, портрета одного из наиболее выдающихся исторических деятелей древней Руси. Скульптор-антрополог М. М. Герасимов по данным черепа Ярослава создал его облик.

* *

*

Величайшее произведение зодчества древней Руси — София Киевская — представляет собой такое же проявление народного гения, как и народные

песни, сказания, былины, и отражает характерное, свойственное той эпохе мастерство народа. Вместе со «Словом о полку Игореве», «Поучением» Владимира Мономаха и летописью Нестора София Киевская является образцом высокой и многогранной культуры древней Руси, по праву выдвигая эту культуру на одно из первых мест в мире.

Это феникс, возрожденный из собственного пепла, — невольно приходит в голову это выражение, если вспомнить, каким запущенным и обезображенным был этот чудесный памятник искусства в прошлом, и каким он является сейчас, оживленный мастерством и любовью советских специалистов и ученых.

Уходишь из-под сводов этого грандиозного чуда искусства и кажется, будто ты прослушал поэму, созданную народом на вечные времена. Без кадильного дыма, без рабьего коленопреклонения, без копти свечей, — сверкает красота в величественных размерах и в строгих пропорциях, в линиях, образах, в нежных фресках и ярких мозаиках.

София Киевская — это огромная поэма в красках и камне, колоссальное творение народа.

ЛИТЕРАТУРА

Архитектура Украинской ССР. Т. I. М., Гостройиздат, 1954.

Асеев Ю. С. Мистецтво стародавнього Києва. Київ, «Мистецтво», 1969.

Асеев Ю. С. Архітектура Київської Русі. Київ, «Будівельник», 1969.

Брунов Н. И. Киевская София — древнейший памятник русской каменной архитектуры. В кн. «Византийский временник». Т. III. М.—Л., изд-во АН СССР, 1950.

Воронин Н. Н. Любите и охраняйте памятники древнерусского искусства. М., 1960.

История культуры древней Руси. Т. I—II. Под ред. Н. Н. Воронина и М. К. Каргера. М.—Л., изд-во АН СССР, 1948—1951.

Каргер М. К. Древний Киев. Т. I, II. М.—Л., изд-во АН СССР, 1958—1960.

Каргер М. К. Портреты Ярослава Мудрого и его семьи в Киевской Софии. Ученые записки Ленинградского Государственного университета, № 160, М., 1954.

Кресальний М. Й. Софійський заповідник у Києві. Київ, «Будівельник», 1966.

Лазарев В. Н. Мозаика Софии Киевской. М., «Искусство», 1960.

Радченко А. Д. Киевский государственный архитектурно-исторический заповедник — «Софийский музей». Путеводитель. Киев, изд-во АСИА УССР, 1956.

Александр Дмитриевич Радченко

ПОЭМА В КАМНЕ И КРАСКАХ
(*На украинском и русском языках*)

Редактор *Л. В. Лотоцкая*
Обложка художника *П. Х. Андросюка*
Художественный редактор *Н. С. Величко*
Технический редактор *В. А. Солдатова*
Корректор *Е. А. Шулык*

БФ 07348. Сдано в набор 6. III. 1972 г. Подписано к печати 2. VI. 1972 г. Бумага тифдручная 70×100^{1/32}=1,938 бумажных, 3,875 физ., 4,65 усл. печатных, 4,79 уч.-изд. листов. Тираж 35 000. Цена 18 коп. Зак. 456.

Издательство «Будівельник», Киев, Владимирская, 24.
Киевская книжная типография № 6, Киев, Выборгская, 84