

**КУЛЬТУРНА ПАМ'ЯТЬ, ПАМ'ЯТКИ, МУЗЕЙНИЦТВО**  
**CULTURAL MEMORY, MONUMENTS, MUSEUMS**

---

<https://doi.org/10.18523/2617-8907.2026.9.120-145>  
УДК 008(477-25):271.2“08/12”

**Надія Нікітенко**

Доктор історичних наук, професор,  
заслужений працівник культури України,  
провідний науковий співробітник  
науково-дослідного відділу «Інститут “Свята Софія”»  
Національного заповідника  
«Софія Київська», Київ, Україна  
<https://orcid.org/0000-0002-8524-3313>  
nadinik@ukr.net

**Княжий портрет**  
**у Софії Київській у річниці історії:**  
**світський сюжет і літургійний контекст**

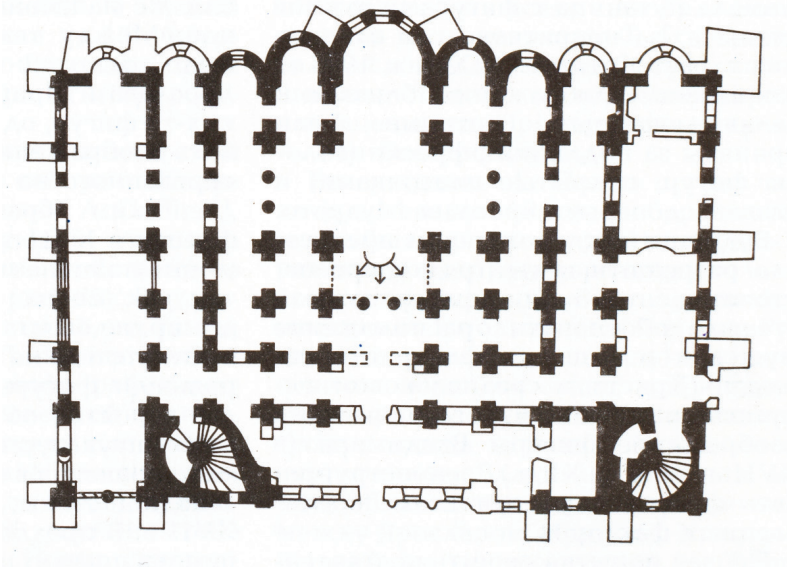
*У статті в новому ракурсі досліджено ктиторську фреску початку XI ст. на стінах центрального нефа митрополічного Софійського собору в Києві, яка є родинним портретом його засновника і будівничого. Тривалий час вважали, що ним був Ярослав Мудрий. На підставі результатів сучасного вивчення Софії Київської доведено, що справжнім ктитором собору є київський князь Володимир Великий. Ярослав Мудрий лише завершив розпочату справу, проте саме йому літописці тенденційно приписали заснування й будівництво храму. Ця стаття має на меті поглиблене висвітлення змісту фрески на основі історичного, культурологічного та мистецтвознавчого аналізу. Важливим підґрунтям є простежений авторкою виразний літургійний контекст цього сюжету. Показано трансформації, актуальність та значущість фрески як для доби її створення, так і для подальших епох. Наголошено на комеморативній функції княжого портрета та на важливості його коректного прочитання сучасною людиною.*

**Ключові слова:** Візантія, Русь, Софія Київська, датування, історія, архітектура, стінопис, графіті, княжий портрет, літургія, Володимир Великий, родина Володимира, Ярослав Мудрий, Святополк I, Остромир.

**Постановка і стан розробки проблеми.** Унікальну інформацію про час побудови Софії Київської та про її ктитора-будівничого містить великий сімейний портрет київського князя на трьох стінах центрального нефа Софійського собору. Княжий портрет, поза сумнівом, є головним сюжетом не лише для правильного датування головного храму Київської Русі, але й для розуміння його розлогої ідейно-декоративної програми, а отже для об'єктивного сприйняття історії і культури України усього великокняжого періоду. Цю знамениту фреску початку XI ст. вже давно й доволі широко розглядали науковці, проте донині залишаються дискусійними навіть ключові питання часу її створення, атрибуції та визначення персонажів, що свідчить про необхідність подальшого вивчення теми та її актуальність. Також означена проблема є актуальною з огляду на сучасну політику в галузі історії. Йдеться про імперське зазіхання Росії на киеворуську спадщину та на спровоковане ним інерційне сприйняття княжого портрета як уявного доказу постання Софії Київської за часів Ярослава Мудрого, з яким радянські історики пов'язували міфічну «колицю трьох братніх народів». Тому цілком справедливим є наголос істориків на тому, що українцям треба перейти від статусу «несподіваної нації» до статусу нації «історичної» (Богуславська 2019, 7).

Ця стаття ставить за **мету** з'ясування та поглиблене висвітлення змісту унікальної світської фрески в сенсі її акцентованого авторкою літургійного контексту, який проливає світло як на атрибуцію портрета, так і на загальну ідейно-декоративну програму собору. Це важливо для об'єктивної реконструкції панорамної картини тогочасної історичної ситуації в Київській Русі та Європі загалом. Одним із завдань цього дослідження є отримання нових аргументів щодо раніше визначеного авторкою датування побудови Софії Київської в 1011–1018 рр. Для розкриття змісту сюжету фрески застосовано не лише традиційний дослідницький модус, а й *каузальний метод*, себто причинно-наслідковий підхід з урахуванням особливостей конкретної історичної ситуації її створення.

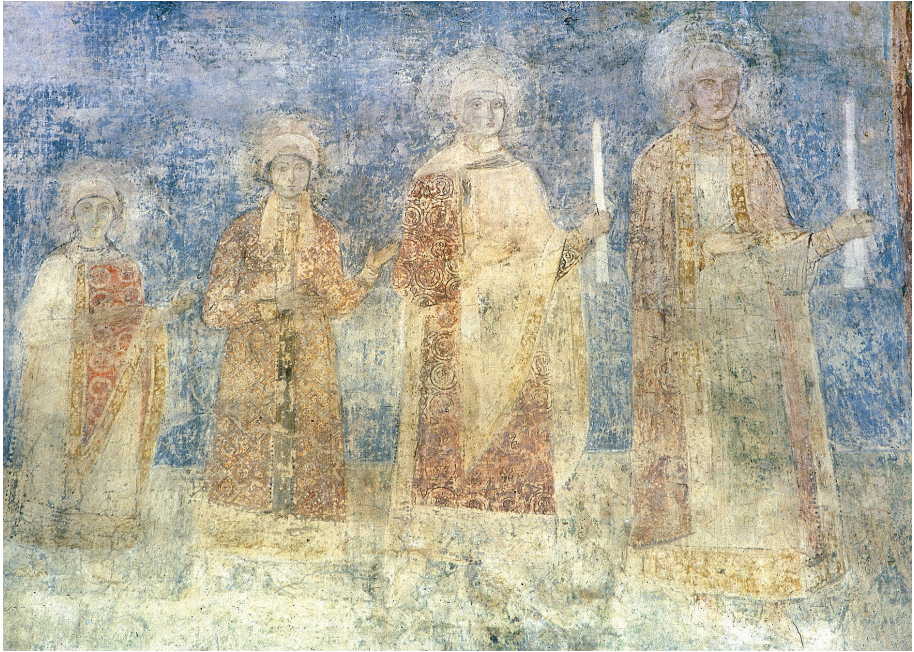
**Виклад основного матеріалу.** У давнину ця багатофігурна фреска розміщувалася на трьох стінах центрального нефа і мала П-подібну форму (рис. 1). Це найбільша (завдовжки 15 метрів) фреска Софії Київської, загальновідома як княжий груповий портрет першої половини XI ст. Написів на портреті немає, і невідомо, чи взагалі вони були на ньому тисячоліття тому. Фреску традиційно визначали як портрет родини Ярослава Мудрого, оскільки літопис називає його засновником собору в 1037 р. (Лазарев 1970; Высоцкий 1989; Рорре 1968). На фресці справді зображена княжа родина ктитора, тобто того, хто заснував і побудував собор. Саме тут і криється закодована для всіх ключова, однак гостро дискусійна, проблема датування собору, його засновника та будівничого. Якщо дивитися ширше, то це проблема всієї тієї доби, бо в ній міститься відповідь на питання про кульмінаційний період розвитку княжої Русі-України, маркером якого є час зведення собору. Портрет був і є не лише маркером вікопомного факту побудови Софії, а й втіленням головних тогочасних ідеологічних і політичних запитів і завдань великокняжої влади, віддзеркаленням нашої глибинної історії.



**Рис. 1.** Розміщення княжого портрета в Софії Київській

Фреска зримо піднесена над сотнями образів святих у нижньому ярусі храму, а отже і над підданими князя. Вона вирішена з небаченим розмахом, ілюструючи парадний вихід у Софійський собор київського князя і його сім'ї, яка, судячи з кількості персонажів, складалася з 10 осіб. Їхня урочиста хода осяйним центральним простором під головним куполом є вельми незвичною для світських портретів у східнохристиянському монументальному живописі цього періоду. Світські портрети в храмах тієї доби були значно меншими і розміщувалися на периферії храму або в нижчій зоні розпису, оскільки земне, а тому грішне, не могло бути рівним небесному. Натомість княжий портрет у Софії Київській зримо піднесений над усією її нижньою зоною розпису, де стояли прочани, займаючи місце «між небом і землею». Тут втілено ідею про те, що над Всесвіттом панує зображений у куполі в техніці мозаїки Христос Пантократор, а на землі править Його вірний намісник, великий князь київський, який височіє над підданими. За своїми розмірами і розташуванням фреска не має прецедентів у середньовічному монументальному портретному живописі, чим завжди викликала здивування дослідників. Отже, княжий портрет введено в основний простір Софії Київської, де розгорталася літургія, що акцентує його сакральний і водночас програмний церковно-політичний характер.

До сьогодні від фрески збереглися значні фрагменти: чотири постаті на південній стіні, дві на північній і рештки зображень постатей на кутових залишках західної (рис. 2, 3, 4, 5). Центральна, західна ланка композиції, втрачена, оскільки розташовувалась на розібраній на зламі XVII–XVIII ст. стіні західної потрійної аркади; залишки аркади оформили під час цієї перебудови у вигляді пілонів хрещатих стовпів, які примикають



**Рис. 2.** Княжий портрет. Південна половина фрески. Близько 1018 р.



**Рис. 3.** Княжий портрет. Північна половина фрески.  
Фрагмент у правому нижньому куті. Близько 1018 р. Три високі постаті  
вавилонських отроків ліворуч — реставраційна вставка середини XIX ст.



**Рис. 4.** Постаць князя на пілоні стовпа. Фрагмент центральної частини фрески. Близько 1018 р. Праворуч — імітація орнаменту, виконана реставраторами в середині XIX ст.



**Рис. 5.** Постаць княгині в нижній частині пілона стовпа. Фрагмент центральної частини фрески. Близько 1018 р.

до північної і південної стін нефа з боковими частинами портрета. На цих пілонах бачимо рештки постатей князя і княгині, зображених у його центральній частині. Південну половину фрески відкрили під час реставрації стінопису собору в середині XIX ст. і спочатку вважали зображенням святих мучениць Софії, Віри, Надії та Любові, над головами яких відповідно було зображено німби. Але вже в XX ст., після виявлення зарисовки фрески, виконаної в 1651 р. голландським художником А. ван Вестерфельдом, її визначили як родинний портрет Ярослава Мудрого, оскільки літописи суголосно називають його засновником Софійського собору. Як відомо, літописні дати є спірними, оскільки Новгородський I літопис датує закладени Софії 1017 р., а «Повість временних літ» — 1037 р. Так само вважають і дослідники, дотримуючись однієї з цих дат, що спричинило тривалу дискусію, проте за межі княжіння Ярослава побудову Софії вони не виводять. Але ми довели як науковий факт, що насправді Свята Софія — пам'ятка доби не Ярослава, а його батька Володимира Великого, хрестителя Русі. Це дає змогу по-іншому сприймати собор і його ктитора. Адже саме Володимира як будівничого собору прямо або символічно прославляють усі сюжети його мозаїк і фресок, що надійно підтверджують і дуже ранні софійські графіті. Найдавніші з них містять дати 1018 та 1019 рр., коли діти Ярослава ще навіть не народилися, а 11 графіті є давнішими за «хрестоматійний» 1037 рік (Нікітенко, Корнієнко 2012; Нікітенко 2022a). У 2011 р. за результатами наших комплексних досліджень Україна і весь світ на підставі рішення ЮНЕСКО відзначили 1000-ліття заснування Софії Київської. Це дало змогу по-новому розглянути дані портрета щодо персоніфікації зображених на ньому історичних осіб.

На жаль, над визначенням княжого портрета ще й досі тяжіє застарілий, проте живучий, популярний у суспільстві стереотип, оскільки він «освячений» літописними датами, хоча їх уже давно визнано тенденційними. Реконструючи фреску, дослідники зазвичай залучають згадану вище зарисовку А. ван Вестерфельда, ґрунтуючись на переконанні, що вона зображує груповий портрет родини Ярослава, оскільки літописи саме його називають засновником собору (рис. 6). В основі всіх запропонованих гіпотетичних реконструкцій, які різняться в деталях, лежить одна схема: у центрі композиції зображена тронна фігура Христа, до Якого з обох сторін підходили Ярослав з моделлю Софії та його дружина Ірина; за Ярославом слідували їхні сини, за Іриною — дочки. Серед синів лише відомий польський історик А. Поппе побачив убрану в явно жіночий одяг якусь невідому дочку цього князя (Лазарев 1959, 148–69; 1970, 27–54; Висоцький 1967, 35–44; Высоцкий 1989, 63–112; Порре 1968, 1–29; 1981, 15–66).

Уявне зображення в центрі фрески тронного Христа, одного чи з посередниками між Ним і княжою родиною Ярослава, — це міф, який кочує з публікації в публікацію. Недарма жодне джерело не фіксує тут таких персонажів. Чомусь ніхто з дослідників не звернув уваги на те, що величезний тронний Христос як Цар Небесний аж ніяк не міг бути зображений під ногами князя, який під час відправ стояв на західних хорах, якраз над центром портрета. Це нонсенс, адже, як добре відомо з середньовічної



**Рис. 6.** Княжий портрет у замальовці А. ван Вестерфельда. 1651 р.

літератури, князь вважав себе намісником Бога на землі. Звісно, цього не брали до уваги згадані представники тодішньої суто атеїстичної науки. Тому старі гіпотетичні реконструкції фрески є хибними, бо суперечать середньовічній ментальності. Слід обов'язково враховувати засадничий принцип іконографічного канону: стінопис собору вирішений у контексті ієрархічного єднання Церкви Земної, яка молилася в храмі, з Церквою Небесною, зображеною, тобто чудесно явленою людині, в його архітектурі й стінописі. Це особливо стосується піднесених над простором храму великих іконних образів, під якими віряни молитовно стояли, а не залишали їх під своїми ногами чи позаду себе. Прикметно, що репрезентативна та панівна над підданими княжа родина потрактована на портреті як посередник між небесним і земним світами.

З огляду на більш раннє датування собору і царський статус зображених на портреті князя і княгині, я ще задовго до відкриття в Софії найдавніших датованих графіті, запропонувала власну атрибуцію фрески. Мою увагу привернув той важливий факт, що княжий портрет чітко фіксує цілком певний церковний обряд — на моє переконання, це чин освячення храму родиною Володимира Великого. Цей ключовий нюанс фрески (я вперше зауважила його) символізує хрещення Русі Володимиром та стверджує рівність князя апостолам, що перегукується зі «Словом про Закон і Благодать» його сучасника — митрополита Іларіона Київського. Іларіон називає князя «у владиках апостолом» і стверджує його християнську рівність св. царю Константину

Великому, називаючи Володимира «рівним розумом, рівним христовлюбством, рівним честю служителем Його» (Молдован 1984, 96, 191а, 98, 193б). Ідея Володимира Рівноапостольного буквально пронизує весь ансамбль мозаїк і фресок Софійського собору (Нікітенко 2025, 59–70). Слід додати, що аналогічно постає на портреті та в інших сюжетах розпису й дружина Володимира Анна Порфірородна, що вочевидь є живою рефлексією тодішньої історичної реальності. Варто зазначити, що я вже доволі давно атрибутувала фреску як княжий портрет родини Володимира Великого, що мало позитивний резонанс у закордонній науці (Нікітенко 1987, 237–44; Kämpfer 1992, 76–94).

Деякі представники медієвістики України, зокрема академік П. Толочко та його наукові прибічники, різко не сприйняли нового бачення фрески. Їхня позиція, зокрема, була зумовлена тотальною критикою нових підходів науковців Національного заповідника «Софія Київська» до вивчення собору. Вкрай негативний імпульс опонентів був породжений не лише їхніми амбіціями як «наукових авторитетів», а й передусім мав на меті завадити відзначенню на рівні ЮНЕСКО 1000-ліття Софії Київської — дати, науково встановленої і всебічно обґрунтованої вченими заповідника. Річ у тім, що це датування не вкладалося в плекану П. Толочком сумнозвісну радянську доктрину «єдиної колиски трьох братніх народів» з нібито одночасною появою трьох Софійських соборів (Київ — Новгород — Полоцьк). Насправді ж заснована Володимиром Великим Софія Київська на ціле людське покоління давніша за своїх тезок, що підтверджено результатами наших багаторічних досліджень. У цій ситуації нове бачення ктиторської фрески, як і собору взагалі, йшло врозріз з амбіціями і застарілими підходами згаданих «авторитетів», залучених П. Толочком. Вони організували цілий десант науковців із Росії та разом з ними провели погромницький «круглий стіл», хоча дослідження Софії не було предметом їхніх безпосередніх наукових зацікавлень. До таких кроків їх спонукало те, що Москва в річичі її доктрини «російської державності», яка претендувала на 1000-літню спадщину, ще з імперських часів «привласнила» засновника собору Володимира Великого. Не навівши конкретних аргументів, мою гіпотезу щодо атрибуції та змісту княжого портрета, як і всі інші дослідження сучасних учених заповідника, назвали «профанацією». Варто зауважити, що жоден із членів згаданої «команди» ніколи не досліджував складну комплексну проблему княжого портрета. Опоненти поверхово згадали її на кількох сторінках спеціально підготовленого критичного видання (Матеріали Круглого столу 2010, 40–42). Натомість ми надали зважену докладну відповідь на всі порушені в цьому виданні проблеми кожному з його авторів (Бобровський, Івакін, Толочко 2010), проте жодної реакції на неї так і не дочекалися.

Отже, на ктиторському портреті фігурує зовсім не Ярослав Мудрий, а його батько Володимир Великий як хреститель свого народу, засновник і будівничий Десятинної церкви, а згодом — митрополичого Софійського собору в Києві (рис. 7). Це цілком логічно, адже митрополія Русі була заснована незабаром після її хрещення наприкінці X ст., що засвідчують



**Рис. 7.** Модель Десятинної церкви в руді Володимира.  
Замальовка А. ван Вестерфельда. 1651 р.

візантійські нотичіі — списки митрополій Константинопольського патріархату, нумеровані за датами їх заснування (Щапов 1989, 25–27, 191). Вже тоді виникла нагальна потреба в будівництві митрополичого Софійського собору, оскільки присвячена Богородиці Десятинна церква була княжою, палацовою, що відповідало візантійській доктрині діархії та симфонії світської і духовної влади, кожна з яких мала власний осідок, проте «одне тіло і одну душу».

Соратницею князя Володимира у справі хрещення Русі на портреті постає його дружина — візантійська принцеса Анна Порфірородна, рідна сестра імператорів Василя II і Константина VIII, дочка Романа II й онучка Константина VII Багрянородного. Ось чому на зарисовці Вестерфельда Володимир і Анна зображені в царських коронах, що цілком відповідає джерелам. Найбільш достовірними з них є монети та печатки Володимира, на яких він незмінно фігурує у візантійській короні (стемі) (Никитенко 1987, 237–44). Анна ж, яку в усіх давньоруських джерелах завжди величають «царицею» (а не «царівною»), є героїнею знаменитого фрескового циклу світських фресок двох сходових веж, що ведуть на княжі хори («полаті») Софії. За моїми дослідженнями, у вежах реалістично зображено заручини Володимира і Анни в Константинополі на зламі 987/8 рр. Головною сценою північної «жіночої» вежі, сходами якої підіймалася



**Рис. 8.** Княгиня Анна на княжому портреті (ліворуч) і в коронаційній сцені на фресці XI ст. у північній вежі

на хори княгиня зі своїм почтом, є фреска «Коронаційний вихід царівни Анни». Її за царським шлюбним обрядом візантійці коронували на заручинах з Володимиром, який отримав титул кесаря (царя), бо порфірородна царівна мала вийти заміж лише за царя з дотриманням усіх обрядових церемоній (Нікітенко 2018, 40–177). Завважу повну тотожність обох образів Анни (рис. 8) — на фресці вежі і на княжому портреті, вони відрізняються лише її віком: у першому випадку вона ще наречена, у другому — зріла жінка. Цікаво, що образ її рідного брата — могутнього Василя II, який фігурує в Софії в імператорській ложі на фресці «Іподром», яка зображує подію 1 січня 988 р. (південна вежа), тотожний його дещо пізнішому портрету на знаменитій вихідній мініатюрі 1019 р. з Псалтиря цього імператора, що зберігається в бібліотеці Марчіана у Венеції (Нікітенко 2024b, 7).

Не можна забувати того важливого факту, що княжий портрет вирішено відповідно до канонів церковної обрядності, у руслі середньовічної християнської духовності. На ньому зображена ритуальна церемонія освячення Софії. На моє переконання, це реальна історична подія. Передусім зверну увагу на ту обставину, що ця світська фреска навпроти головного вітваря зримо перегукується з його чудовою мозаїкою «Євхаристія», на рівні якої вона розташована. Сокровенний сюжет «Євхаристії» ілюструє Святе Причастя — головне таїнство Церкви, під час якого хліб і вино чудесно перетворюються на Тіло і Кров Христові. Цей перегук мозаїки і фрески чітко констатує притаманний княжому портрету літургійний характер та робить акцент на апостольській місії великокняжої родини. Водночас портрет прославляє заслугу Володимира Великого як засновника і будівничого Софійського собору — «митрополії руської».

З'ясувати зміст цієї грандіозної композиції, як і всіх інших сюжетів, мені допомогли численні відомі праці про східнохристиянську літургію, в яких ретельно описано відповідні їй церковні чини (О чине 1858; Лебедев 1890; Дмитриевский 1907; Скабалланович 1910; Голубцов 1918;

Требник Петра Могили 1988; Желтов 2000). На відміну від атеїстичних радянських часів, у такому ракурсі нині досліджують й інші храмові комплекси візантійського світу як унікальні історико-культурні та мистецькі феномени (Византийский мир 2006; Лидов 2009b). Вважаю, що в подібному дискурсі потрібно розглядати і княжий портрет у Софії Київській, адже, попри його «світськість», він вирішений у дусі глибокої християнської духовності, що було невіддільним одне від одного. Звісно, в атеїстичній радянській науці передусім акцентували на світському характері портрета, забуваючи про те, що він є витвором суто християнського храмового мистецтва середньовічної доби. Визначальним для прочитання портрета в літургійному контексті для мене вже давно стало те, що він тісно пов'язаний з мозаїчною Богоматір'ю Орантою в головному вівтарі собору з чільним грецьким написом над нею. Величезний посвятний напис собору над Орантою навпроти портрета містить слова псалма: «Бог серед нього — нехай не хитається. Бог pomoже йому, коли ранок настане» (Пс. 45:6). У псалмі йдеться про надійно захищений Богом від сил зла «тьми зовнішньої» Небесний Єрусалим. Напис відчутно асоціюється з Софійським собором як осердям християнського Києва — «нового Єрусалиму», на що звернув особливу увагу С. Аверинцев (Аверинцев 2004, 278–352).

Суголосно біблійній парадигмі напису Володимир, зображений на портреті, несе на престол собору літургійний релікварій (єрусалим) у вигляді моделі Десятинної церкви як *ecclesia matrix*, тобто «материнської церкви». Модель образно втілює ідею новонаверненої Русі, яку князь веде до вівтаря Спасіння, бо під іменем Єрусалиму розуміється Церква, що вірить у Христа. Модель передає дійсний архітектурний вигляд Десятинної церкви, як її реконструюють дослідники за рештками фундаментів: акцентовано зсунене до сходу п'ятикупольне ядро, тривівтарність, один ряд високих відкритих бічних галерей, відсутність на західному фасаді сходових веж, натомість наявність там двох входів — великого центрального і меншого в південно-західну капелу (хрещальню). Маємо правдиве унікальне зображення архітектурного образу п'ятикупольної та тривівтарної Десятинної церкви, на що слід зважати.

Тож Єрусалим у руці Володимира є символом Церкви Христової (християнської Русі), яку князь, як «новий Мойсей» (так Володимира величали давні київські книжники), веде до вівтаря Софії Премудрості Божої. Я давно помітила, що напис є канонічною молитвою чину на освячення храму, яку промовляють тоді, коли закладають його підвалини і над наріжним каменем, де буде влаштовано престол, ставлять хрест (Никитенко 1999, 55). У молитві йдеться про жезл Мойсея, що є прообразом хреста. Образ пророка Мойсея — творця біблійної скінії (прообразу храму) — є не просто важливим, а концептуальним для чину освячення храму, чому відповідають основні архієрейські священнодійства.

Вважаю, що портрет концентровано ілюструє повний чин церемонії освячення родиною Володимира храму Софії від її закладин (освячення фундаментів) до входу до неї княжої родини і аж до кульмінаційного Великого входу князя-хрестителя зі Святими Дарами в її вівтар, що зримо

символізує собою хрещення Русі. До речі, ці головні літургійні моменти освячення храму акцентовані також мозаїками головного віваря Софії Київської (Нікітенко 2022а, 119–60). У середньовічному мистецтві й літературі, за законом цілісності зображення, дію передавали повністю, від початку до кінця, тому сюжет фіксував лише головне, суттєве. Тривала дія зазнавала схематизації та ущільнення, причому реалістичне і символічне не розмежовувались, завдяки чому дія набувала позачасового (вічного) сакрального характеру.

Що було зображено в центрі портрета? Прикметно те, що постаті князя і княгині зсунуті в протилежні кути західної стіни — про це свідчить як рисунок Вестерфельда, так і залишки на ній фрески. На моє припущення, у центр фрескового портрета була вмонтована велика мармурова панель, адже мармур — відомий з архаїчних часів символ віваря (рис. 9). Плити, які її формували, склали монументальний мотив віваря, оскільки сакральна мармурова інкрустація акцентувала ритуальний апогей зображеного дійства. Варто припускати безперечну ініціативу принцеси Анни та її константинопольського оточення, які склали ядро культурної еліти при київському дворі. Річ у тім, що подібна панель Х ст. розміщена в Софії Константинопольській у такому самому місці, під західними хорами і над Імператорським входом. Кольоровий мармур відтворює тут образ престолу, до якого рухався від головного входу до віваря вінчаний Богом василевс. На цій константинопольській панелі два величезні хрести фланкують символічний вівар із завісою та хрестом у ківорії й чотирма медальйонами по кутах — символами євангелістів. Відомо, що в іконописі зображення ківорію символізує вівар. У ньому



**Рис. 9.** Мармурова панель над Імператорським входом у Софії Константинопольській. Х ст.

на постаменті представлено іконічний образ тріумфального хреста, який відкривається в ківорії-едикулі через розкриті завіси. Постамент для хреста формує ступінчасту гору, яка викликає асоціацію з «Ліствицею Небесною». Оскільки вівтарний престол символізує Живоносний Гроб Господень, ця константинопольська композиція є алюзією на храм Гробу Господнього в Єрусалимі й уособлює собою Небесний Єрусалим, грандіозний образ якого відтворюють як Софія Константинопольська, так і її «тезка» Софія Київська.

Дослідники з'ясували, що згадана плита з Голгофським хрестом була вставлена в первісну мармурову інкрустацію стін Софії Константинопольської на початку X ст., тобто в епоху Македонської династії, що породичалася з Рюриковичами через Анну Порфирородну. Ця інсталяція була інспірована програмою Імператорських врат Софії Константинопольської, створивши тим самим своєрідний архетип, пов'язаний із символікою Царського входу, розробленою за прадіда княгині Анни імператора Лева VI Мудрого (886–912) (Лидов 2009, 163–209, 211). Ця композиція багатого мармурового оздоблення Софії Константинопольської є унікальною в облицюванні її стін, оскільки вона була тісно пов'язана з церемоніалом Царського входу до «Матері імперії».

Враховуючи розміщення центральної ланки родинного портрета Володимира над входом у головне святилище Софії Київської, цей константинопольський архетип цілком міг бути взірцем для декоративного оформлення й розроблення символіки великокняжого входу. До того ж Володимир і Анна мали царський титул, що відомо з джерел і було зримо показано на княжому портреті. Принаймні фактична синхронність, топографічна та ідейна спільність вирішення цього завдання в обох пам'ятках безсумнівні. Княжий портрет у Софії Київській є складним синтезом літургійного та історичного, священного та мирського, реалістичного та символічного. Це «жива ікона», унікальна монументальна інсталяція, що сприймалася як одне динамічне ціле з багатофігурними сюжетами і ликами святих. Ба більше, грандіозний портрет, під яким зупинялася княжа родина, був органічно вплетений у життя головного храму Русі, а отже, її самої. Можемо з повним правом говорити про містичну реальність портрета, яка вводила його у вічність і водночас у живу київську дійсність.

Потрійні арки над центром портрета (на хорах) і під ним (у центральній наві), у яких велично «являлося» народу княже подружжя, змушують згадати «арки уславлення» візантійського церемоніалу: у центральну арку Київський митрополит, який уособлював Христа, вносив хрест Константина, обабіч якого, на тлі бічних арок, зупинялися князь і княгиня — «нові Константин і Єлена». Недарма Володимир тримає принесений ним у Русь великий Чесний хрест на своїх монетах, численні зображення якого бачимо на фресках Софії Київської. Це було зримим символом священної місії Володимира й Анни — «апостолів Русі» (Нікітенко 2003, 180–201).

У Софії Київській якраз над мармуровою панеллю — символом вівтаря — була шиферна плита огорожі західних княжих хор із вмонтованою в неї великою зеленою яшмою, яку в Апокаліпсисі названо



**Рис. 10.** Шиферна плита з царським орлом над південною половиною княжого портрета. Близько 1018 р.

світилом Небесного Єрусалиму й ототожнено з Христом (Об. 21:11). У візантійській архітектурі зелений камінь маркує зв'язок з імператорською й Божественною присутністю та асоціюється зі священницьким достоїнством царства. Софійський парапет із яшмою, за яким на хорах стояв князь, вивищуючись над підданими, нагадує, що в Біблії Господа як покровителя князя порівнюють зі щитом: «Він моє милосердя і обгороджування моє, притулок мій і Спаситель мій, щит мій, — і я на Нього сподіваюся; Він підкоряє мені народ мій» (Пс. 143:2).

Оскільки іконний образ Христа не міг фігурувати в центрі портрета, тобто під ногами князя, Його уособила велика кругла яшма — світило Небесного Єрусалиму як символ Спасителя — небесного покровителя князя. Саме цю «подібну до дзеркала» зелену яшму, яку кияни вважали чарівним дзеркалом, згадують у цьому місці іноземні мандрівники Мартин Груневег і Еріх Лясота. Причому перший з них у 1584 р. ще бачив яшму, а другий у 1594 р. — лише заліплене вапном гніздо для неї. Під час перебудови західної частини центрального нефа на зламі XVII–XVIII ст. західні хори розгородили, а плиту із заглибленням для яшми перемістили до огорожі північних хорів, де вона є донині.

На подібні процесуальні сцени натрапляємо як у ранньому візантійському мистецтві (знамениті мозаїки базилік Сан-Вітале в Равенні 546–547 рр. та Сант-Аполлінаре Нуово кінця V– початку VI ст.), так і в грузинських фресках, на яких ктитори зображені в русі до вівтаря. Наприклад, у Бетанії (неподалік від Тбілісі) у храмі 1207 р. зображений на його південній стіні ктитор, який очолює процесію, не підносить модель храму безпосередньо Христу чи Богоматері, а несе її до вівтаря. Характерно, що в багатьох грузинських розписах Христос, Богородиця та інші святі персонажі поміщені не в центрі, а перед ктиторським рядом, що підкреслювало рух у певному напрямку (Алибегашвили 1957, 24–5, 46–7). Наведені приклади спростовують твердження деяких дослідників, що ктиторські композиції обов'язково передбачають центральну фігуру Христа.

Чи мав княжий портрет у давнину супровідний напис (чи написи)? Думаю, що мав, але він зник під час корегування сюжету або поновлення фрески. П. Юкін, який розчищав фреску з-під олійного запису в 1935 р., виявив на ній прокреслену горизонтальну лінію-граф'ю у верхній частині південної половини портрета, по якій, як він вважав, було зроблено в давнину написи, зчищені в період солнцевської реставрації середини XIX ст., коли фреску ретельно протерли пемзою (Нікітенко 2017, 186). З орієнтацією на супровідні написи на мозаїках і фресках Софії (діпінті) я вважаю, що це були не імена персонажів, які писали вертикально біля кожної фігури, а горизонтальний супровідний напис до всього сюжету, що прямо або ж символічно (наприклад, словами відповідного псалма) пояснював його зміст і прославляв Володимира як хрестителя Русі. Цей напис вочевидь ще можна було прочитати за часів відновника собору і першого реставратора цієї фрески у 40-х рр. XVII ст. митрополита Петра Могили. Мабуть, це й спонукало його зобразити в центрі композиції Володимира (в іконографії XVII ст.). Не знаючи давньої іконографії Володимира, Могила надав його образу-двійнику певну портретну подібність із персонажем фрески, що тримає модель храму, тобто, на його думку, з Ярославом. Образ Володимира, який з'явився на фресці за Петра Могили, відрізняється від більш ранніх зображень Володимира на мініатюрах XIV–XV ст., де князь постає сивобородим старцем, що не має нічого спільного з реальним образом Володимира, який помер ще не старим, у віці близько 55 років.

Петро Могила, який знав з літописів про побудову Софії Ярославом, був певен, що саме він зображений на портреті з моделлю храму, несучи її услід за введеним митрополитом до композиції Володимиром, тобто постає на портреті завершувачем справи свого батька з побудови собору. Могила, звісно, добре знав збережене з XI ст. «Слово про Закон і Благодать» митрополита-русина Іларіона, в якому рефреном звучить ідея: «що Володимир розпочав, те Ярослав завершив» (Молдован 1984, 97–8).

Насправді давній образ Володимира (а не Ярослава!) з моделлю Десятинної церкви фігурував на фресці поряд з його більш пізнім двійником, що з'явився тут за Петра Могили в 40-х рр. XVII ст. За реконструкцією Петра Могили, на фресці було зображено заснування Св. Софії на літописному «полі поза градом»; Ярослав не підносить модель храму батькові (як гадали деякі дослідники), бо це суперечить канонам, а підносить храм Христу як світилу Небесного Єрусалиму, постаючи завершувачем справи батька в побудові Софії. Адже митрополит Петро Могила чудово розумів символіку зеленої яшми, що сяяла над портретом.

Так, мабуть, Петро Могила вирішив складну проблему узгодження відомого йому факту заснування собору ще за часів Володимира та літописного свідчення про зведення його Ярославом. Саме тому митрополит ввів до княжого портрета образ Володимира, бо князем з моделлю храму він вважав Ярослава. Про те, що Могила був певним щодо причетності Володимира до заснування Софії, вважав його одним із двох князів-ктиторів, свідчить створення митрополитом у соборі справжнього меморіалу св. Володимира. Петро Могила вбудував у східну частину північної галереї

собору каплицю-усипальню Володимира (її рештки збереглися до сьогодні), де мали покоїтися віднайдені митрополитом на руїнах Десятинної церкви мощі святого князя, освятив на його честь суміжний цій каплиці вівтар із гробницею Ярослава. Митрополит також датував закладки собору 1011 р. у своєму ктиторському написі під куполом Софії, який починався словами: «Нача здатися сей Премудрості Божої храм в літо 1011». Поза сумнівами, він не вигадав цю точну дату, але мав якісь невідомі нам втрачені пізніше артефакти, можливо, навіть закладний камінь із цією датою. Слід нагадати, що Петро Могила переобладнав престол у головному вівтарі собору, а такий камінь за обрядом закладали якраз під місце майбутнього престолу, де цей артефакт, можливо, було знайдено за часів митрополита. Могила, який намагався відроджувати священну київську давнину, мав тверде переконання, що образ Володимира фігурував у давнину як провідна за смыслом постать портрета, інакше митрополит не наважився б на його введення в ктиторську композицію Софії Київської. Судячи з усього, Могила побачив на цій фресці правдиве зображення обряду заснування Софійського собору в 1011 р. за Володимира, образ якого він увів до портрета. Адже ерудований митрополит добре розумів літургійний та історичний контексти згаданого вище посвятного напису над Орантою в головному вівтарі собору (Нікітенко 2015, 30–34).

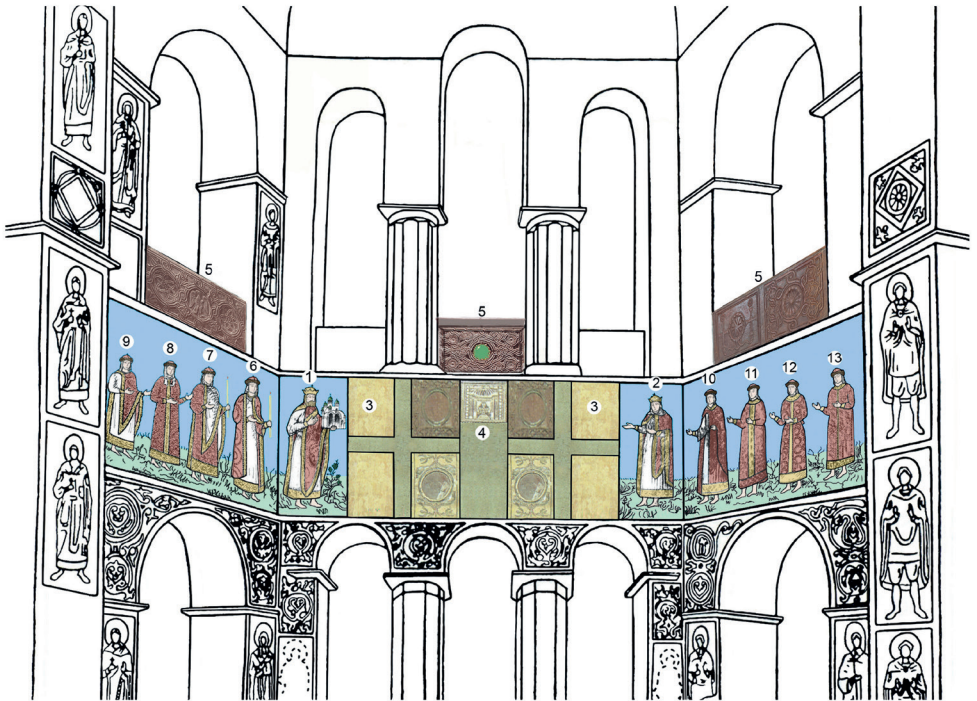
Повертаючись до інтерпретації сюжету княжого портрета, завважу, що чин на заснування храму — лише початок його доволі тривалого освячення. Головна складова частина обряду — хресний хід за мощами святих у сусідню цьому храму церкву. Таким перенесенням мощей Церква мала показати спадкоємність і вічність християнських ідеалів, тому мощі переносили в нові храми з більш давніх і перших. В урочистих випадках християнські реліквії, зокрема Святі Дари (євхаристичні хліб і вино) при Великому вході носили в особливих храмоподібних релікваріях, які на Русі називали єрусалимами або сіонами (з XVII ст.). Це були моделі церков, що відображали реальні риси архітектури свого часу. Як сказано вище, таким єрусалимом у руці зображеного на фресці Володимира була вельми реалістична модель церкви Богородиці Десятинної як сакральний образ нової християнської Русі, яку князь-хреститель веде до Спасіння. Джерела називають цей храм «материнською церквою» (*ecclesia matrix*).

Хто ж ще, крім князя Володимира і княгині Анни, міг бути зображений на портреті? Слід враховувати ту обставину, що портрет створювався буквально на зламі правлінь: наприкінці доби Володимира, потім на початку київського княжіння Ярослава (кінець 1016 — літо 1018), потім у рік княжіння в Києві Святополка (літо 1018 — літо 1019) і зрештою був завершений за Ярослава в 1019 р. Дати я вичислила завдяки хронологічним свідченням різних джерел, проаналізованих у ракурсі точних даних автентичної хроніки Тітмара Мерзебурзького (Тітмар 2006, 162–3, 234). Така чехарда правлінь за часів усобиці 1015–1019 рр. не могла не позначитись на княжому портреті, такий собі 15-метровій «монументальній пропаганді» величі кожного нового київського володаря. Проте на цю обставину ніхто з дослідників уваги не звертав. А маємо зважати на викилки реальної історії, інакше ця складна проблема зависає у вакуумі.

## Реконструкція княжого портрета

Можна висунути таку гіпотезу. Нагадаю, що до Ярослава, з 14 серпня 1018 р. і до літа 1019 р., великим князем київським був Святополк Володимирович. Він вочевидь продовжив опорядження собору, де відбулася його інтронізація, супроводжувана коронацією. Це підтверджують його монети (срібники), на яких є такий напис: «Святополк на столе а се его сребро», а сам князь зображений у візантійській короні (стемі). Він був сином Володимира Великого від Олісави — болгарсько-візантійської принцеси, яку Святослав Хоробрий привів у Київ для Ярополка, що загинув під час усобиці кінця X ст. (Нікітенко 2024b, 15–42). Отже, припускаю, що на портреті (рис. 11) першим княжичем, який слідував за батьком, з 1018 р. був Святополк I. У 1019 р. Ярослав відібрав у нього Київ, і живописці замінили його на Ярослава з волі ж останнього. Ось чому на південній половині портрета перший княжич, якого нині бачимо, ймовірно, Ярослав — молодший за Святополка син Володимира, князь другого за значенням міста Русі — великого Новгорода, володар якого був підвладний Києву і мав

Портрет родини князя Володимира Святославича  
(реконструкція д.і.н., проф. Надії Нікітенко)



1 - князь Володимир з моделлю Десятинної церкви

2 - княгиня Анна

3 - мармурова панель (по аналогії з Софією Константинопольською)

4 - символ престолона мармуровій панелі

5 - шиферні плити паралетів хор

6 - Ярослав

7 - Борис

8 - дружина Бориса

9 Гліб

10 - Феодана - старша донька

Володимира та Анни

11, 12, 13 - доньки Володимира та Анни

Рис. 11. Реконструкція княжого портрета за Н. Нікітенко

спадкове право на нього. Але Ярослав посварився з батьком напередодні його смерті і розв'язав криваву усобицю, з якої вийшов переможцем. Те, що на фресці одразу за Володимиром — Ярослав, мало за його задумом означати, що саме він є законним спадкоємцем великокняжого столу. Інша річ, що його лик перетворили на жіночий під час реставрації середини XIX ст., коли через втрату голів персонажів вирішили, що тут зображені Софія, Віра, Надія і Любов (див. вище).

Всі інші персонажі портрета належать до родини Володимира і Анни (Нікітенко 2022с). Другий княжич на фресці має атрибут царської влади: на ньому, єдиному з усіх синів, такий самий, як у батька, плащ-корзно із зображенням орлів у колах (автентичний рисунок втрачено, уявлення про нього маємо з малюнка Вестерфельда). Аналогічний геральдичний знак можна побачити на згаданій вище шиферній плиті парапету хорів, якраз над цією постаттю. Із синів Володимира в 1011 р. царський сан мав Борис, про що свідчать давні джерела. Чимало істориків небезпідставно вважають, що Борис і Гліб стали нащадками київського столу, бо народилися в християнському шлюбі від царівни Анни. Отже, княжич у царській мантії — Борис, спадкоємець і співправитель Володимира. Вбраний у мантію й останній на портреті, наймолодший княжич, очевидно, другий царський син Гліб, який загинув ще зовсім малим. Можливо, Володимир за візантійським взірцем намітив його у співправителі Бориса. На фресці в редакції Ярослава зафіксовано династичні переваги кожного персонажа: старшинство за віком Ярослава і царське походження Бориса і Гліба. Коли завершували розпис Софії за Ярослава, він уже не мав суперників: Святополк загинув і назавжди щез з портрета, Бориса вже не було в живих. Такі метаморфози відомі у візантійському портретному живописі, зокрема в почерговій переробці ликів одного за другим чотирьох чоловіків імператриці Зої (тітки княгині Анни) в знаменитій мозаїці першої половини XI ст. Софії Константинопольської «Панно Зої» (Лазарев 1986, 75, 217).

У Софії Київській передостання в чоловічому гурті, судячи з убрання — жінка, яка йде слідом за Борисом. Це аж ніяк не невідома з історії четверта дочка Ярослава, як вважали деякі дослідники. Насправді за Борисом слідує його юна наречена. За тогочасними династичними звичаями вона мала статус дружини нащадка престолу і право жити при княжому дворі. Ця дівчина входила до княжої родини не «по крові», а за своїм нареченим, як і зображено на фресці. У таких випадках наречена нащадка царя або князя фігурувала поряд із ним, а не на жіночій половині портрета. На ній, як дізнаємося з Несторового «Читання» про Бориса і Гліба (XI ст.), Володимир оженив Бориса. Княжич узяв шлюб «за царським законом», тобто династичний, так, як звелів Володимир (Абрамович 1916, 10). У Візантії і в країнах візантійського культурного ареалу (а також у Західній Європі) наречена правителя або його спадкоємця могла змалку жити при дворі свого майбутнього чоловіка. Це був уже укладений, проте не консумований до її повноліття шлюб. У Візантії наречену спадкоємця коронували під час заручин, після чого її називали «дружиною» юного василевса й вона отримувала всі права молодшої імператриці (Литаврин 2000, 178, 188–9).

Анна Порфірородна, дружина князя, а за нею її доньки зображені на протилежній, жіночій половині портрета. Вони мають статус князівен за своїм народженням, тобто «по крові», тому що в їхніх жилах тече царська кров. Дві перші постаті на північній стіні, які втрачено, збереглися лише на зарисовках Вестерфельда. Передовсім привертає увагу княжна, зображена одразу за матір'ю. Її вирізняє така сама, як і в Анни, хустка, зав'язана на грудях — головний убір заміжньої жінки. Вона теж одягнута в мантию владарки, найімовірніше, новгородської правительки, за значущістю другої після київської княгині. Ймовірно, це найстарша донька Феофана, яка народилася наприкінці X ст., віддана заміж за Остромира, сина новгородського посадника Костянтина й онука Добрині Микитича. Останній був рідним братом Малуші — матері Володимира. Дочка Анни Порфірородної, згадана разом зі своїм чоловіком у післямові до Остромирового Євангелія (1057 р.), названа на честь своєї бабці по матері — імператриці Феофано (Поппэ 1997, 102–120).

Логічно думати, що спочатку парним князівні Феофані на чоловічій половині портрета був її чоловік Остромир, майбутній новгородський посадник, у жилах якого текла кров роду Володимира. Остромирів батько Костянтин Добринич як виходець із цього роду теж був новгородським посадником, що забезпечило владу Києва над Новгородом і зв'язок Рюриковичів із могутньою боярською племінною знаттю. Недарма Костянтин Добринич, дружинники якого залишили свої графіті на стінах Софії Київської як славні переможці, допоміг Ярославу, що з волі батька княжив у Новгороді, оволодіти Києвом. Проте Ярослав одразу репресував і незабаром убив посадника, бо Костянтин вочевидь вимагав для свого роду владних преференцій. Однак новоявлений київський князь Ярослав, усунувши з арени політичної боротьби своїх братів Бориса, Гліба і Святополка, прагнув одноосібно володіти усією Руссю. Графіті Софії Київської, які чітко відобразили ці події, я назвала «літописом київської драми» (Нікітенко 2022а, 117–36). Те, що під час створення фрески за часів Володимира першим на її чоловічій половині був зображений не князь, а представник вищої племінної знаті — засвідчує його вбрання. На ньому бачимо не застібнуте фібулою княже корзно з трикутною полою, а багатий накидний плащ із прямими полами, що також є ознакою влади, але не княжої. Корзно ж зображено лише на Володимирі, Анні, Борисі, Глібі та Феофані. Це ті персонажі, в жилах яких текла священна царська кров, що було надважливим чинником для тогочасного суспільства.

Варто назвати й трьох інших князівен, зображених на фресці в Софії: Премиславу (вийшла заміж за угорського принца Ласло Сара), Марію-Добронігу (дружину польського короля Казимира I) і Агату-Агафію. Остання побралася з англійським принцом Едуардом Вигнанцем, який згодом став королем, народила короля Едгара Етелінга і королеву Шотландії Маргариту Святу. Династичні зв'язки родини Володимира Великого й Анни Порфірородної засвідчують тріумфальний вихід молодої християнської Русі на міжнародну арену.

**Висновки.** Маємо всі підстави говорити, що грандіозний княжий портрет родини очільників народу Володимира і Анни, як і сама Свята Софія, геніально демонструє органічний синтез духовної ідеї та земної матерії. Внутрішній простір Софії є носієм високого сакрального смислу, а не просто тлом для іконного образу. У цьому просторі портрет сприймається не лише правдивим зображенням конкретної події, але й символічною сакральною сценою навернення Русі в Христову віру, вирішеною в літургійному контексті як чудотворне дійство. Адже літургія чудесно поєднує земне і небесне, в ній опріч обрядового і зображального елементів наявна довершена драматургія світла, запахів, звуків. Портрет є вищим освяченням великокняжої влади, закладеним у реальну літургію входу родини Володимира Великого й Анни Порфірородної в храм Софії Премудрості Божої, головну святиню всієї Русі-України та живий образ Царства Божого. Такий симбіоз сакрального та історичного звучить справжнім гімном княжого тріумфу, оспіваного в «митрополії руській» як меморіалі хрещення Русі за Володимира й Анни. У цю фреску закладено актуальну тоді для нової Русі ідею рівності княжого сімейства апостолам у справі навернення свого народу в праву віру.

### Список використаної літератури

- Абрамович, Дмитрий. 1916. *Жития святых мучеников Бориса и Глеба и службы им*. (Памятники древнерусской литературы 2). Петроград.
- Аверинцев, Сергій. 2004. *Софія-Логос. Словник*, упоряд. К. Сігов, 278–352. Київ: Дух і Літера.
- Алибегашвили, Г. В. 1957. *Четыре портрета царицы Тамары*. Тбилиси: АН Груз. ССР.
- Бобровський, Т. А., Івакін Г. Ю., Толочко О. П., упоряд. 2010. *Заснування Софійського собору в Києві: проблеми нових датувань. Матеріали Круглого столу*. Київ: НАН України, Інститут історії України.
- Богуславська, Катерина. 2019. «Від “трьох братніх народів” до “повернення в європейську родину”: постать Анни Ярославни в історичній політиці України». *Наукові записки НаУКМА. Історія і теорія культури* 2: 5–13. <https://doi.org/10.18523/2617-8907.2019.2.5-13>.
- Византийский мир. Храмовая архитектура и живопись*. Белый город, 2006.
- Высоцкий, Сергей. 1989. *Светские фрески Софийского собора в Киеве*. Киев: Наук. думка.
- Голубцов, Александр. 1918. *Из чтений по церковной археологии и литургике: Литургика*. Сергиев Посад.
- Дмитриевский, А. А. 1907. *Древнейшие патриаршие Типиконы Святогробской Иерусалимской и Великой Константинопольской церкви: критико-библиографическое исследование*. Киев.
- Желтов, Михаил, пер., предисл. и коммент. 2000. «Чин освящения храма и положения святых мощей в византийских Евхологиях XI века».

- В *Реликвии в культуре и искусстве восточнохристианского мира*, ред.-сост. Алексей Лидов, 111–26. Москва.
- Лларіон Київський. *Слово про Закон і Благодать. Ізборник*. <http://litopys.org.ua/oldukr2/oldukr52.htm/>
- Лазарев, Виктор. 1970. «Групповой портрет семейства Ярослава». В *Русская средневековая живопись*, 27–54. Москва: Наука.
- . 1986. *История византийской живописи. Кн. 1*. Москва: Искусство.
- Лебедев, П. 1890. *Наука о богослужении православной церкви*. Ч. 1–2. Москва.
- Лидов, Алексей, ред. 2006. *Иеротопия. Т. 1: Создание сакральных пространств в Византии и Древней Руси*. Москва: Индрик.
- Лидов, Алексей, ред. 2009а. *Иеротопия. Т. 2: Сравнительные исследования сакральных пространств*. Москва: Индрик.
- Лидов, Алексей, ред.-сост. 2009б. *Пространственные иконы. Текстуальное и перформативное. Материалы Международного симпозиума*. Москва: Индрик.
- Литаврин, Г. Г. 2000. *Византия, Болгария, Древняя Русь (IX — начало XII в.)*. Санкт-Петербург: Алетейя.
- Молдован, Александр. 1984. *Слово о законе и благодати Илариона*. Київ: Наук. думка.
- Нікітенко, Надія. 2003. *Свята Софія Київська: історія в мистецтві*. Київ: Академперіодика.
- . 2015. *Бароко Софії Київської*. Київ: Либідь.
- . 2017. *Світські фрески Софії Київської: таємничий код історії*. Харків: ФОП Панов А. М.
- . 2022а. *Софія Київська Володимира Великого*. Київ: Горобець.
- . 2022б. *Свята Софія Київська: 1011–1018*. Укр./англ. Київ: Горобець.
- . 2022с. «Княгиня Анна Порфірородна та її діти: повернення в історію». У *Vyzantynoucraina*. Vol. 1, 19–42. Київ: Ін-т української археографії та джерелознавства ім. М. С. Грушевського НАН України.
- . 2024а. *Василій II і Софія Київська*. Київ: Горобець.
- . 2024б. «Загадкова княгиня Олісава: повернення в історію». У *Софійський часопис 8: Матеріали XI Судацької міжнародної конференції «Причорномор'я, Крим, Русь в історії та культурі» (26–27 вересня 2024 р.)*, 15–42.
- . 2025. «“Слово про Закон і Благодать” митрополита Лларіона і Софія Київська — часовий і програмний взаємозв'язок». *Сіверянський літопис* 3: 59–70. <https://doi.org/10.58407/litopis.250307>.
- Никитенко, Надежда. 1987. «Княжеский групповой портрет в Софии Киевской и время создания собора». *Памятники культуры: Новые открытия. Ежегодник (1986 г.)*, 237–44. Ленинград: Наука.
- . 1999. *Русь и Византия в монументальном комплексе Софии Киевской: Историческая проблематика*. Киев: Ін-т української археографії і источниковедення ім. М. С. Грушевського.

- Никитенко Надежда, Вячеслав Корниенко. 2012. *Древнейшие граффити Софии Киевской и время её создания*. Київ: Ін-т української археографії та джерелознавства ім. М. С. Грушевського НАН України.  
*О чине освящения храма*. 1858. Санкт-Петербург.
- Поппэ, Анджей. 1997. «Феофана Новгородская». *Новгородский исторический сборник* 6 (16): 102–120. Санкт-Петербург: Ін-т истории РАН.
- Скабалланович, Михаил. 1910. *Толковый Типикон. Объяснительное изложение Типикона с историческим введением* 1. Киев.
- Титмар Мерзебургский. 2005. *Хроника. В 8 кн.* Пер. с лат. И. В. Дьяконова. Москва: Русская панорама.
- Требник Петра Могилы*. 1988. Перевидання з оригіналу 1646 року. Упоряд. А. Жуковський. Ч. 2. Канберра—Мюнхен—Париж: Наук. т-во ім. Шевченка в Європі.
- Час заснування Софії Київської: Пристрасті довкола мілленіума*. 2010. Київ: Ін-т української археографії та джерелознавства ім. М. С. Грушевського НАН України; Національний заповідник «Софія Київська».
- Щапов, Ярослав. 1989. *Государство и церковь Древней Руси X–XIII вв.* Москва: Наука.
- Kämpfer, Frank. 1992. “Neue Ergebnisse und neue Probleme bei der Erforschung der profanen Fresken in der Kiever Sophienkirche.” *Jahrbücher für Geschichte Osteuropas* 40 (1): 76–94.
- Poppe, Andrzej. 1968. “Kompozycja fundacyjna Sofii Kijowskiej: W poszukiwaniu układu pierwotnego.” *Biuletyn historii sztuki i kultury* XXX (1): 1–29.
- . 1991. “The building of the church of St. Sophia in Kiev.” *Journal of Medieval History* 8: 15–66. Amsterdam.

## References

- Abramovich, Dmitrii. 1916. *Zhitiya svyatykh muchenikov Borisa i Gleba i sluzhby im* (Pamyatniki drevnerusskoi literatury 2). Petrograd [in Russian].
- Averyntsev, Serhii. 2004. *Sofia-Lohos. Slovnyk*, compiler K. Sihov, 278–352. Kyiv: Dukh i Litera.
- Alibegashvili, G. V. 1957. *Chetire portreta tsaritsi Tamari*. Tbilisi: AN Gruz. SSR [in Russian].
- Bobrovskiy, T. A., Ivakin H. Yu., and Tolochko O. P., compilers. 2010. *Zasnuvannia Sofiiskoho soboru v Kyievi: problemy novykh datuvan. Materialy Kruhloho stolu*. Kyiv: National Academy of Sciences of Ukraine, Institute of History of Ukraine [in Ukrainian].
- Bohuslavska, Kateryna. 2019. “From ‘Three Brotherly Nations’ to ‘the Return to the European Family’: Anne of Kyiv’s Personality in Ukrainian Politics of History.” *NaUKMA Research Papers. History and Theory of Culture* 2: 5–13. <https://doi.org/10.18523/2617-8907.2019.2.5-13> [in Ukrainian].
- Час заснування Софії Київської: Пристрасті довкола мілленіума*. 2010. Kyiv: M. S. Hrushevsky Institute of Ukrainian Archaeography and Source Studies, NAS of Ukraine; National Reserve “Sophia Kyivska” [in Ukrainian].

- Zhel'tov, M., transl., preface and commentary. 2000. "Chin osvyashcheniya khrama i polozheniya svyatikh moshchei v vizantiiskikh Yevkhologiyakh XI veka." In *Relikvii v iskusstve i kulture vostochno-khristianskogo mira*, Aleksei Lidov, 111–26. Moscow [in Russian].
- Dmitrievskii, A. A. 1907. *Drevneishie patriarshie Tipikoni Svyatogrobskoi Ierusalimskoi i Velikoi Konstantinopolskoi tserkvi: kritiko-bibliograficheskoe issledovanie*. Kyiv [in Russian].
- Golubtsov, Aleksandr. 1918. *Iz chtenii po tserkovnoi arkheologii i liturgike: Liturgika*. Sergiev Posad [in Russian].
- Ilarion Kyivskiy. *Slovo pro Zakon i Blahodat. Izbornyk*. <http://litopys.org.ua/oldukr2/oldukr52.htm> [in Ukrainian].
- Kämpfer, Frank. 1992. "Neue Ergebnisse und neue Probleme bei der Erforschung der profanen Fresken in der Kiever Sophienkirche." *Jahrbücher für Geschichte Osteuropas* 40 (1): 76–94.
- Lazarev, Viktor. 1970. "Grupповoi portret semeistva Yaroslava." In *Russkaya srednevekovaya zhivopis*, 27–54. Moscow: Nauka [in Russian].
- . 1986. *Istoriya vizantiiskoi zhivopisi*. Vol. 1. Moscow: Iskusstvo [in Russian].
- Lebedev, P. 1890. *Nauka o bogoslužhenii pravoslavnoi tserkvi*. Parts 1–2. Moscow [in Russian].
- Lidov, Aleksei, ed. 2006. *Ierotopiya. T. 1: Sozdanie sakralnikh prostranstv v Vizantii i Drevnei Rusi*. Moscow: Indrik [in Russian].
- Lidov, Aleksei, ed. 2009a. *Ierotopiya. T. 2: Sravnitelnie issledovaniya sakralnikh prostranstv*. Moscow: Indrik [in Russian].
- Lidov, Aleksei, ed. 2009b. *Prostranstvennie ikoni. Tekstualnoe i performativnoe. Materiali Mezhdunarodnogo simpoziuma*. Moscow: Indrik [in Russian].
- Litavrin, G. G. 2000. *Vizantiya, Bolgariya, Drevnyaya Rus (IX — nachalo XII v.)*. Saint Petersburg: Aleteiya [in Russian].
- Moldovan, Aleksandr. 1984. *Slovo o zakone i blagodati Ilariona*. Kyiv: Naukova dumka [in Russian].
- Nikitenko, Nadiia. 2003. *Sviata Sofiia Kyivska: istoriia v mystetstvi*. Kyiv: Akadempriodyka [in Ukrainian].
- . 2015. *Baroko Sofii Kyivskoi*. Kyiv: Lybid [in Ukrainian].
- . 2017. *Svitski fresky Sofii Kyivskoi: taiemnychi kod istorii*. Kharkiv: FOP Panov A. M. [in Ukrainian].
- . 2022a. *Sofiia Kyivska Volodymyra Velykoho*. Kyiv: Horobets [in Ukrainian].
- . 2022b. *Sviata Sofiia Kyivska: 1011–1018*. Kyiv: Horobets [in Ukrainian].
- . 2022c. "Kniahynia Anna Porfirorodna ta yii dity: povnennia v istoriiu." In *Byzantinoucrainica* 1, 19–42. Kyiv: M. S. Hrushevsky Institute of Ukrainian Archaeography and Source Studies, NAS of Ukraine [in Ukrainian].
- . 2024a. *Vasylii II i Sofiia Kyivska*. Kyiv: Horobets [in Ukrainian].

- . 2024b. “Zahadkova kniahynia Olisava: povnennia v istoriiu.” In *Sofiiskyi chasopys 8: Materialy XI Sudatskoi mizhnarodnoi konferentsii „Prychornomia, Krym, Rus v istorii ta kulturi” (26–27 veresnia 2024 r.)*, 15–42 [in Ukrainian].
- . 2025. “«A Word» by Metropolitan Hilarion and Sophia of Kyiv – Time and Program Connection.” *Siverian Chronicle* 3: 59–70. <https://doi.org/10.58407/litopis.250307> [in Ukrainian].
- Nikitenko, Nadezhda. 1987. “Knyazheskii gruppovoi portret v Sofii Kievskoi i vremya sozdaniya sobora.” *Pamyatniki kulturi: Novie otkrytiya. Yezhegodnik* (1986 g.), 237–44 [in Russian].
- . 1999. *Rus i Vizantiya v monumentalnom komplekse Sofii Kievskoi: Istoricheskaya problematika*. Kyiv: M. S. Hrushevsky Institute of Ukrainian Archaeography and Source Studies, NAS of Ukraine [in Russian].
- Nikitenko, Nadezhda, and Kornienko Vyacheslav. 2012. *Drevneishie graffiti Sofii Kievskoi i vremya yeyo sozdaniya. Nauchnaya monografiya*. Kyiv: M. S. Hrushevsky Institute of Ukrainian Archaeography and Source Studies, NAS of Ukraine [in Russian].
- O chine osvuyashcheniya khrama*. 1858. Saint Petersburg [in Russian].
- Poppe, Andrzej. 1968. “Kompozycja fundacyjna Sofii Kijowskiej: W poszukiwaniu ukladu pierwotnego.” *Biuletyn historii sztuki i kultury* XXX (1): 1–29.
- . 1991. “The building of the church of St. Sophia in Kiev.” *Journal of Medieval History* 8: 15–66. Amsterdam.
- . 1997. “Feofana Novgorodskaya.” *Novgorodskii istoricheskii sbornik* 6 (16): 102–120. St. Petersburg: Institute of History, Russian Academy of Sciences [in Russian].
- Shchapov, Yaroslav. 1989. *Gosudarstvo i tserkov Drevnei Rusi X–XIII vv.* Moscow: Nauka [in Russian].
- Skaballanovich, M. 1910. *Tolkovii Tipikon. Obyasnitelnoe izlozhenie Tipikona s istoricheskim vvedeniem*. 1. Kyiv [in Russian].
- Titmar Merzeburgskii. 2005. *Khronika*. V 8 kn. Translated from Latin by I. V. Dyakonov. Moscow: Russkaia panorama [in Russian].
- Trebnyk Petra Mohyly*. 1988. Reprint from the original of 1646. Compiled by A. Zhukovsky. Part 2. Shevchenko Scientific Society in Europe. Canberra—Munich—Paris: Petro Belei Academic Publishing House [in Ukrainian].
- Vizantiiskii mir. Khramovaya arkhitektura i zhivopis*. 2006 [in Russian].
- Vysotskii, Sergei. 1989. *Svetskie freski Sofiiskogo sobora v Kieve*. Kyiv: Naukova dumka [in Russian].

**Nadiya Nikitenko**

Dr. habil. (History), Professor,  
the Honored Worker of Culture of Ukraine;  
Leading Researcher of the Research Department of  
the Institute “Saint Sophia” of  
the National Reserve “Sophia of Kyiv”, Kyiv, Ukraine  
<https://orcid.org/0000-0002-8524-3313>  
nadinik@ukr.net

## **A Princely Portrait in Sophia of Kyiv in the Patch of History: Secular Story and Liturgical Context**

### **Abstract**

The article is devoted to the princely family portrait in Saint Sophia of Kyiv, studied by the author. This is the largest fresco in the cathedral, located on three walls of the central nave. It depicts the ceremonial entrance of the family of the Grand Prince of Kyiv into the church.

In antiquity, the fresco originally depicted ten figures: the prince and princess on the central western wall, and eight of their children on the southern and northern side walls of the nave. Preserved today are fragments of the figures of the prince and princess on the remains of the western wall, four figures on the southern male side of the portrait, and two on the southern female side. The fresco is known as the portrait of the family of Yaroslav the Wise (1019–1054). However, modern research has refuted this attribution, since it has been proven that the cathedral was built in 1011–1018, when Yaroslav’s children had not yet been born. Yaroslav established himself in Kyiv in 1019 and completed the decoration of the cathedral, including the princely portrait, into which he introduced his own image as the eldest son and lawful heir of Vladimir.

According to the author’s reconstruction, the portrait originally depicted Vladimir the Great and his wife Anna Porphyrogenita, their sons Boris (with his wife) and Gleb, as well as their daughters Theophano, Premislava, Agatha, and Maria-Dobroniega. Opposite Theophano was depicted her husband Ostromir, the son of the Novgorodian *posadnik* Constantine and the grandson of Dobrynia, Vladimir’s maternal uncle. The face of this figure was repainted twice: in 1018 as Sviatopolk I, and in 1019 as Yaroslav, both of whom took Kyiv during the struggle for its throne.

The composition is clearly read in a liturgical context. The figures moved toward the altar of the Church of Christ, represented by a marble installation at the center of the fresco. Above it was a symbolic biblical image of Christ as the luminary of the Heavenly Jerusalem, in the form of a round jasper set into the slate parapet of the western galleries. The portrait reproduced the liturgical entrance of the family of Vladimir into

the cathedral and their movement, led by him as the Baptizer of Rus', toward the altar throne. The prince carried to it a liturgical reliquary (the Jerusalem), as a symbol of the new Rus' in the form of a model of the maternal Church of the Tithes (*ecclesia matrix*).

**Keywords:** Byzantium, Rus, St. Sophia of Kyiv, dating, history, architecture, mural, graffiti, princely portrait, liturgy, Vladimir the Great, Vladimir's family, Yaroslav the Wise, Sviatopolk I, Ostromir.

*Подано до редакції / Submitted: 21.01.2026*  
*Схвалено до публікації / Accepted: 02.04.2026*  
*Оприлюднено / Published: 21.05.2026*

.....  
*Сфера наукових зацікавлень:* історія та культура, монументальне мистецтво Візантії і Русі-України.

*Main research fields:* history and culture, monumental art of Byzantium and Rus'-Ukraine.



Creative Commons Attribution 4.0 International License (CC BY 4.0)