

# Grażyna Kobrzeniecka-Sikorska

---

## Portret księcia Jarosława Mądrego z rodziną w Sofii kijowskiej : próba odczytania pierwotnego układu kompozycji

---

Series Byzantina 5, 64-75

---

2007

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej [bazhum.muzhp.pl](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

## *Portret księcia Jarosława Mądrego z rodziną w Sofii kijowskiej. Próba odczytania pierwotnego układu kompozycji*

Grażyna Kobrzeniecka-Sikorska  
Olsztyn

Portret księcia Jarosława Mądrego z rodziną w Sofii kijowskiej stanowi najważniejszy i unikatowy przekaz wizerunku ruskiego księcia. Zachował się niestety tylko fragmentarycznie i dlatego wśród badaczy już od dawna budził kontrowersje jego pierwotny układ kompozycyjny.

Portret ten jest pod pewnymi względami nietypowy. Pierwszą nietypową sprawą jest jego umiejscowienie w przestrzeni sakralnej. Namalowany został w reprezentacyjnej, zachodniej części świątyni, naprzeciwko ołtarza, na trzech ścianach – południowej, zachodniej i północnej, w trzecim rzędzie od dołu, pomiędzy filarami a emporami. Takie usytuowanie jest niezgodne z kanonem malowideł ściennych, wypracowanym w Bizancjum po okresie ikonoklazmu, według którego portrety fundatorów i tematy świeckie mogły być umieszczone albo na „peryferiach” świątyni, albo w najniższym rzędzie dekoracji malarskiej. Drugą nietypową kwestią są jego wymiary. Zajmował ogromną powierzchnię 25 metrów kwadratowych, a figury były rozmieszczone na 15 metrach długości. Najbardziej rozbudowany znany portret fundatorski ma 5 metrów długości<sup>1</sup>, a więc wymiary kompozycji kijowskiej są nieporównywalnie większe.

Jest rzeczą raczej bezsporną, że fresk ten został namalowany przed 1046 r., a więc w okresie konfliktu rusko-bizantyńskiego, zakończonego dopiero zawarciem pokoju na przełomie 1046 i 1047 r. Andrzej Poppe na potwierdzenie takiego datowania przytacza co najmniej dwa wiarygodne argumenty. Mianowicie, że główne prace malarskie musiały być zakończone przed przystąpieniem do budowy Sofii nowogrodzkiej, co miało miejsce w 1045 r., ponieważ Sofia kijowska stanowiła dla niej wzorzec. Drugi argument wynika ze słów metropolity Hilariona w *Słowie o prawie i łasce Bożej*, wygło-

---

<sup>1</sup> N. M. Nikitienko, *Świata Sofija Kyjiwska: istorija w mystectwi*, Kyjiw 2003, s. 183.



1. Postaci niewiast na ścianie południowej Sofii kijowskiej; oryginalny fragment portretu Jarosława Mądrego z rodziną; stan obecny (fot. własna)

szonych najpóźniej w 1050 r., wskazujących, że dekoracja wnętrza prezentowała się już wówczas w całej okazałości<sup>2</sup>.

Z dawnego portretu zachowały się cztery postaci żeńskie na ścianie południowej, odkryte spod późniejszych przemalowań w czasie konserwacji w latach 1936–1955 (il. 1), fragmenty postaci na ścianie północnej i niewielkie fragmenty skrajnych postaci na ścianie zachodniej. Zachowane fragmenty nie są wystarczające, aby można było jednoznacznie odczytać całość kompozycji.

W drugiej połowie XIX w. malowidło to zostało rozpoznane jako portret fundatorski przez badacza „starożytności słowiańskich” I. I. Sriezniewskiego, który swoje spostrzeżenia opublikował w sporządzonym protokole<sup>3</sup>. Następny etap intensywnych badań przypada na lata 50. i 60. XX w. w związku

---

<sup>2</sup> A. Poppe, *Państwo i Kościół na Rusi w XI w.*, Warszawa 1968, s. 56–57.

<sup>3</sup> Protokół został zamieszczony w: *Trudy I archiologiczeskogo sjezda w Moskwie w 1869 g.*, Moskwa 1871, s. CIX–CX.

z pracami konserwatorskimi<sup>4</sup>. Punktem wyjścia dla badaczy była XVIII-wieczna kopia rysunku wykonanego w 1651 r. przez holenderskiego artystę Abrahama van Westervelta, który ukazał całą kompozycję. Przedstawionych jest tutaj 11 postaci. Postać środkowa, identyfikowana jako św. Włodzimierz, ukazana jest frontalnie, z insygniami władzy – berłem i mieczem oraz nimbem wokół głowy. Postaci po obu stronach św. Włodzimierza ustawione są symetrycznie, po pięć z każdej strony, zwrócone ku niemu: po prawej stronie Włodzimierza Jarosław Mądry, trzymający model świątyni, po drugiej stronie jego żona Irena, za nimi ich ośmioro dzieci – za Jarosławem potomkowie w linii męskiej, za Ireną potomkowie w linii żeńskiej. Dzieci ustawione są dośrodkowo według wzrostu, od najstarszego do najmłodszego. Dwaj najstarsi synowie, zajmujący pozycję najbliższej ojca, trzymają w rękach zapalone świece.

Wszyscy badacze zanegowali oryginalność postaci św. Włodzimierza, chociaż nie kwestionowali dokładności rysunku Westervelta. Uznano mianowicie, że postać św. Włodzimierza została namalowana w miejsce pierwotnej podczas restauracji malowideł, przeprowadzonej w latach 1634–1646 z inicjatywy metropolity Piotra Mohyły, który był wielkim propagatorem kultu księcia. Na to wskazuje przede wszystkim XVII-wieczna ikonografia świętego. Według badaczy pierwotnie środkową figurą mógł być cesarz bizantyński lub Chrystus. Za pierwszą opcją opowiadali się wcześniejsi badacze, tacy jak N. N. Kondakow, A. A. Wasilijew, czy Ja. I. Smirnow<sup>5</sup>. Uważali oni, że Jarosław Mądry prezentował świątynię cesarzowi bizantyńskiemu, co ideologicznie oznaczałoby wasalną zależność księcia kijowskiego od Bizancjum. André Grabar również uważał, że środkową figurą mógł być cesarz bizantyński, z tym że, według niego, występował tu jedynie w roli pośredniczącego w akcie donacyjnym. Uzasadniając swój pogląd, autor wskazywał na schematy ikonograficzne portretów donacyjnych w cerkwiach serbskich i bułgarskich z XIII–XIV w., szczególnie w Bojanie, Lesnowie,

---

<sup>4</sup> Zob. głównie: M. M. Karger, *Portriety Jaroslawa Mudrogo i jego siemii w Kijewskiej Sofii*, „Uczenyje Zapiski Leningradskogo Gosudarstwiennogo Uniwersiteta”, nr 160, sieria istorii, wyp. 20, Leningrad 1954, s. 143–180; W. N. Łazariew, *Nowyje dannyje o mozaikach i frieskach Sofii Kijewskiej. Gruppowej portriet siemiejstwa Jaroslawa*, „Wizantijskij Wriemienik” 15 (1959), s. 161–169; S. O. Wysockij, *Pro portriet Jaroslawa Mudrogo u Sofijskomu soboru u Kyjiwii*, „Wisnik Kijwskiego Uniwersitetu”, nr 8, seria istorii i prawa, wyp. 1, 1967, s. 35–43; A. Poppe, *Kompozycja fundacyjna Sofii Kijewskiej. W poszukiwaniu układu pierwotnego*, „Biuletyn Istorii Sztuki” 30 (1968), nr 1, s. 3–29.

<sup>5</sup> N. Kondakow, *Izobrażenijskaja russkoj kniażeskoj siemii w miniatiurach XI w.*, S. Pietierburg 1906, s. 35–38; A. A. Wasiljev, *Was old Russia a vasaal State of Byzantium?* „Speculum” 7 (1932), s. 355; Ja. I. Smirnow, *Risunki Kijewa 1651 g. po kopijam konca XVIII w.*, w: *Trudy XIII archieologiczeskogo sjezda w Jekatierinosławie w 1905 g.*, t. 2, Moskwa 1908, s. 460.

Psaczy i Mileszewie, na których procesje ku Chrystusowi prowadzi jako pośredniczka Matka Boska lub patron świętyni<sup>6</sup>. Właściwego fundatora wyprzedzają w orszaku należący już do chóru świętych starsi przedstawiciele dynastii, którzy pośredniczą w akcie jakby dodatkowo. Badacze późniejsi, z lat 50. i 60. XX w., jednogłośnie uważali, że figurą środkową mógł być tylko Chrystus i w związku z tym cała kompozycja fundacyjna jest sceną *Deesis*<sup>7</sup> (il. 2 abc). Taki pogląd w literaturze naukowej funkcjonował do ostatnich lat. Zakwestionowała go dopiero w 2003 r. historyczka ukraińska N. M. Nikitienko<sup>8</sup>. Autorka nie tylko odrzuca tezę, że pośrodku znajdowała się postać Chrystusa, ale uważa, że w ogóle nie było tu żadnej postaci. Sugeruje, że środek mógł być wypełniony płytami marmurowymi, które w Bizancjum były niezwykle cenionym materiałem dekoracyjnym. A więc według niej, postaci znajdowały się tylko na północnej i południowej ścianie oraz na obu bokach ściany zachodniej. Co więcej, uważa, że na ścianie zachodniej namalowane były figury księcia Włodzimierza i jego żony Anny. Natomiast figury Jarosława i Ireny znajdowały się za nimi. Dalej autorka wyciąga wniosek, że nie jest to portret fundacyjny, tylko ilustracja procesji Wielkiego Wejścia, która miała każdorazowo miejsce podczas liturgii. Świętynia niesiona przez św. Włodzimierza nie jest modelem soboru kijowskiego, a relikwiarzem symbolizującym świętynię Jerozolimską. Była ona ofiarowywana podczas liturgii i służyła do przechowywania Eucharystii.

Nasza koncepcja odczytania pierwotnej kompozycji jest trochę odmienna, choć zgadzamy się z autorką w dwóch zasadniczych kwestiach. Po pierwsze, że środkową figurą nie był Chrystus. Po drugie, że portret jest ilustracją realistycznej, choć ponadczasowej procesji Wielkiego Wejścia.

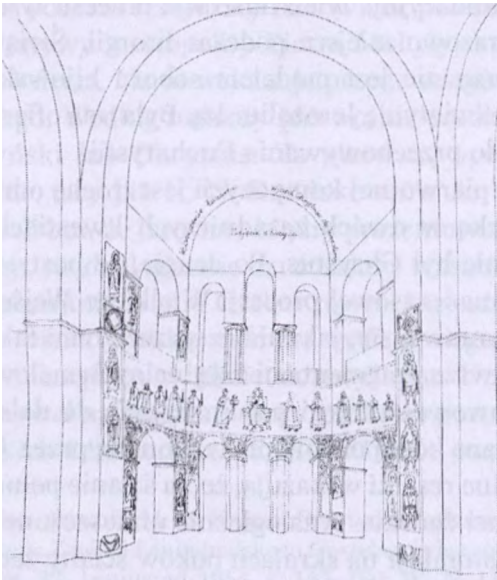
Na początku należałoby zastanowić się, jakimi bezsprzecznymi faktami i źródłami dysponujemy. Po pierwsze, fragmentami oryginalnych malowideł. One to winny stanowić podstawowe źródło i punkt wyjścia do dalszych rozważań. Po drugie, XVII-wieczną kopią malowidła wykonaną przez Abrahama van Westervelta. Oryginalne resztki wskazują, że na ścianie południowej znajdowały się cztery postaci żeńskie. Analogicznie umieszczone były postaci na ścianie północnej. Natomiast na skrajach boków ściany zachodniej musiały być namalowane dwie postaci, których identyfikacja jest niemożliwa. I tutaj mamy sprzeczność z rysunkiem Westervelta. Z jego kopii

---

<sup>6</sup> A. Grabar, *L'empereur dans l'art. Byzantin. Recherches sur l'art officiel de l'empire d'orient*, Paris 1936, s. 40.

<sup>7</sup> M. M. Kargier, *op. cit.*; W. N. Łazariew, *op. cit.*; S. O. Wysockij, *op. cit.*; A. Poppe, *Kompozycja...*

<sup>8</sup> N. M. Nikitienko, *op. cit.*, s. 180–201.



2. Rysunkowa rekonstrukcja portretu Jarosława Mądrego z rodziną w Sofii Kijowskiej

- a) wg W. N. Łazariewa
- b) wg S. O. Wysockiego
- c) wg A. Poppego

wynika, że na ścianie południowej znajdowały się figury męskie, zaś na ścianie zachodniej były namalowane tylko trzy figury, a więc musiały być one umieszczone bardziej centralnie. Owe zmiany u Westervelta wskazują na to, że ten wiarygodny kopista musiał widzieć freski po restauracji, wykonanej zapewne właśnie przez Mozyłę, bo postaci są namalowane w konwencji malarstwa XVII-wiecznego. Po tej restauracji pośrodku niewątpliwie



namalowany był książę Włodzimierz. Czy więc Mołyła kazał namalować św. Włodzimierza w miejscu wizerunku Chrystusa? Czy też św. Włodzimierz został wkomponowany w całą scenę, namalowany w miejscu owych marmurowych płyt, jak sugeruje N. M. Nikitienko? Jedna i druga teza wydaje się niemożliwa do przyjęcia.

Piotr Mołyła, jako wybitnie wykształcony duchowny, nie mógłby kazać namalować w miejscu figury Chrystusa postaci świętego. Jeśli nawet zachodnia ściana była zniszczona, co potwierdza np. Paweł z Aleppo, pisząc: „[...] od strony zachodniego narteksu świątynia jest na poły w ruinie”<sup>9</sup>, to przecież musiały pozostać resztki oryginalnego malowidła, a poza tym zapewne znane były wówczas jakieś źródła pisane czy tradycja ustna. Należałoby raczej przyjąć za pewnik, że jeśli w tym miejscu znajdowała się pierwotnie figura Chrystusa, to Mołyła wiedziałaby o tym. Zaś namalowanie w miejscu figury Chrystusa św. Włodzimierza byłoby aktem zbezczeszczenia postaci boskiej. Zresztą, nie byłoby to zgodne z przyjętą powszechnie w tradycji prawosławia praktyką odnawiania ikon i malowideł ściennych. Nie zdarzało się, aby na zniszczonej ikonie malowano nowe przedstawienie. Zawsze czyniono to po obrysie postaci, uzupełniając jedynie brakujące części. Większa dowolność podczas odnawiania miała miejsce w stosunku do tła. Często je przemalowywano, zachowując jednakże ogólny schemat ikonograficzny. Jako przykład tych praktyk niech posłuży ikona *Ofiarowanie Chrystusa w świątyni*, która została namalowana w XVII w. na Ukrainie i przemalowana w XIX w.<sup>10</sup> Trochę inaczej, ale też z dużą pieczołowitością postępowano w stosunku do malowideł ściennych. Gdy w XVII w. zaistniała potrzeba odnowienia dekoracji ściennej w soborze Archangielskim w Moskwie, na polecenie cara Aleksego Michajłowicza, przed zbiciem tynków wykonano dokładną dokumentację opisową, a zapewne także rysunkową, malowideł z czasów Iwana IV Groźnego<sup>11</sup>. Posłużyły one jako wzór ikonograficzny dla nowych fresków. Taką samą inwentaryzację malowideł ściennych z 1547 r. wykonał Simon Uszakow w *Zołotoj Pałacie* w Moskwie. Ta inwentaryzacja jest zresztą niezwykle cennym źródłem, dającym wyobrażenie o tym, jak wyglądały w owym czasie malowidła w budowlach świeckich<sup>12</sup>. To wszystko każe sądzić, że w przypadku portretu w Sofii

---

<sup>9</sup> Cyt. wg A. Poppe, *Kompozycja...*, s. 22.

<sup>10</sup> Ikona znajduje się w zbiorach Muzeum Warmii i Mazur w Olsztynie, nr inw. I-224-OMO.

<sup>11</sup> Zob. A. I. Uspienskij, *Carskije ikonopiscy i żywopiscy XVII w.*, t. 3, Moskwa 1914, s. 144; T. E. Samojłowa, *Kniażeskie portriety w rozpisi sobora Moskowskogo Kriemla*, Moskwa 2004., s. 12.

<sup>12</sup> I. Zabielin, *Opis stienopisnych izobraženij (pritsej) w Zołotoj pałacie Gosudariewa*

kijowskiej nie postąpiono inaczej. Innym argumentem wykluczającymi postać Chrystusa w środku kompozycji jest to, że jeśli traktować tę scenę jako *Deesis*, to postaci żeńskie zbliżały się do prawicy Chrystusa, a postaci męskie do lewicy, co jest absolutnie niemożliwe. Następnym słusznym argumentem przytacza N. M. Nikitienko. Jeśli postać Chrystusa namalowana byłaby pod emporą, to znalazłaby się poniżej zasiadającego na niej księcia<sup>13</sup>. W symbolicznej, silnie zhierarchizowanej architekturze wschodniochrześcijańskiej, taka sytuacja, aby Władca Niebiański znalazł się pod stopami władcy ziemskiego, nie mogła mieć miejsca. Te wszystkie argumenty wydają się wystarczająco przekonujące, aby postać Chrystusa w środkowej części kompozycji definitywnie odrzucić.

Czy więc należałoby przyjąć za N. M. Nikitienko, że znajdowało się tutaj marmurowe paneau? Z naszego punktu widzenia jest to również niemożliwe. Zachowane oryginalne postaci, gestem rąk i ustawieniem całej figury, wyraźnie nakierowują widza ku „czemuś”. Czyżby ku ozdobnym płytom marmurowym?

W tej sytuacji należałoby może przyjąć najprostsze rozwiązanie. Mianowicie takie, że metropolita Mołyła po prostu odtworzył postać św. Włodzimierza, która rzeczywiście w XI-wiecznym założeniu zajmowała centralne miejsce. W naszym przekonaniu jest to jedyne słusne rozwiązanie tej kwestii. Świętemu Włodzimierzowi nie ofiarowywano świątyni, lecz prowadzi on procesję ku centrum – ku ołtarzowi, ku Mądrości Bożej, przedstawionej w figurze Matki Boskiej w apsydzie. Zatem nie byłoby to przedstawienie *Deesis*, lecz liturgiczna procesja. Świątynia była więc ofiarowywana Cesarzowi Niebieskiemu za pośrednictwem przodka, który jako nieobecny wśród żyjących był bliżej Boga i który zapoczątkował to dzieło. W sumie prezentujemy tutaj pogląd, podobny do poglądu A. Grabara, który jednakże, jak wspomniano, widział w tym miejscu cesarza bizantyńskiego, a nie św. Włodzimierza<sup>14</sup>.

Badacze, odrzucając postać św. Włodzimierza w oryginalnym układzie kompozycji, jako jeden z argumentów podawali to, że nie był on wówczas kanonizowany, ponieważ został oficjalnie uznany za świętego dopiero w XIII w. Nie mógł więc, według nich, występować w roli patrona, niebieskiego orędownika, jak to miało miejsce w portretach serbskich. Wydaje

---

*dworca, sostawlenaja w 1672 g.*, w: *Materialy dla istorii, archieologii i stistiki g. Moskwy*, cz. 1, Moskwa 1884, s. 1238–1255; O. I. Podobiedowa, *Moskowskaja szkoła żywopisi pri Iwanie IV. Raboty w moskowskom Kriemle 40-ch – 70-ch godow XVI w.*, Moskwa 1972.

<sup>13</sup> N. Nikitienko, *op. cit.*, s. 183.

<sup>14</sup> A. Grabar, *op. cit.*, s. 40.



się jednak, że w prawosławiu ruskim czym innym jest problem oficjalnej kanonizacji, a czym innym problem kultu. Kroniki podkreślają świętość Włodzimierza, jego nawrócenie, odwrócenie się od grzechu, uczynki miłosierne, a w końcu porównują go do cesarza Konstantyna – świętego „równego Apostołom”<sup>15</sup>. Wiemy także, że Borys i Gleb otaczani byli kultem i traktowani jak święci przed oficjalną kanonizacją<sup>16</sup>.

Jeszcze jednym argumentem przemawiającym za tym, że pośrodku pierwotnej kompozycji znajdowała się figura Włodzimierza, jest miejsce, które zajmują sportretowane postaci w przestrzeni sakralnej. Zachodnia część nawy Sofii kijowskiej stanowi jakby wydzieloną przestrzeń, ograniczoną z przodu mocno wysuniętymi filarami, które przysłaniają od przodu widok na ścianę południową i północną. Gdyby procesja była przedstawiona w taki sposób, że postaci podążają ku przodowi, byłyby niewidoczne od strony ołtarza. Zastosowano więc tutaj perspektywę odwróconą, charakterystyczną dla malarstwa cerkiewnego. Perspektywę odwróconą sugeruje to, że postaci zmniejszają się jak miech starego aparatu fotograficznego. Gdyby chodziło tylko o zaznaczenie wieku dzieci Jarosława, to byłyby one usytuowane u dołu w jednej linii, na jednym poziomie, a tak nie jest. Uwzględniając zastosowanie perspektywy odwróconej, całą kompozycję należałoby odczytywać w taki sposób, że postaci po bokach figury środkowej podążają nie ku niej, lecz za nią. Postać środkowa prowadzi więc tę dostojną procesję ku temu, co jest przed nią. Procesyjny charakter przedstawienia podkreśla rytmiczne uszeregowanie postaci, które sprawia wrażenie „majestatycznego powolnego, uroczystego pochodu rytualnego dwunastoosobowej rodziny ku Chrystusowi” – jak zauważa A. Poppe<sup>17</sup>.

Przyjmując, że pośrodku kompozycji znajdował się książę Włodzimierz, pozostaje jeszcze do wyjaśnienia kwestia usytuowania innych figur. Odkrycie resztek oryginalnych figur na skraju boków ściany zachodniej wskazuje, że namalowanych tu było pięć postaci, a nie trzy, jak pokazuje Westervelt. Badacze nie kwestionują istnienia owych pięciu figur, na ogół przyjmując, że skrajnymi postaciami na ścianie zachodniej były najstarsze dzieci Jarosława Mądrego<sup>18</sup>, ponieważ ze źródeł historycznych wynika, że

---

<sup>15</sup> G. Fiedotow, *Święci Rusi (X–XVII w.)*, tł. H. Paprocki, Bydgoszcz 2002, s. 75–76.

<sup>16</sup> *Ibidem*, s. 19 i n.

<sup>17</sup> A. Poppe, *Kompozycja...*, s. 19.

<sup>18</sup> Jedynie S. O. Wysocki uważa, że tymi figurami byli Jarosław i Irena, natomiast bliżej Chrystusa usytuowani byli książę Włodzimierz i księżna Olga (patrz il. 2b); S. O. Wysockij, *op. cit.*

posiadał on 10 potomków<sup>19</sup>. My również przyjmujemy, że na ścianie zachodniej przedstawionych było pięć figur i był to pośrodku św. Włodzimierz, a po jego bokach księżę Jarosław, księżna Irena oraz dwoje najstarszych dzieci. Problemem jest jednakże wskazanie, po której stronie przedstawieni byli mężczyźni, a po której niewiasty. W tej sprawie istnieją wśród badaczy opinie rozbieżne. Z rysunku Westervelta wynika, że w XVII w. po prawej stronie św. Włodzimierza znajdowali się potomkowie w linii męskiej, a więc na ścianie południowej namalowani byli synowie, natomiast po lewej stronie Włodzimierza potomkowie w linii żeńskiej, a więc na ścianie północnej namalowane były córki. Takiemu usytuowaniu przeczą odkryte na ścianie południowej oryginalne figury niewiast. Badacze albo pomijają ten fakt, albo kwestionują oryginalność odkrytych figur. Trochę może dziwić, że do tej kwestii nie ustosunkowuje się N. M. Nikitienko, przyjmując, że na ścianie południowej znajdowały się figury męskie, a na ścianie północnej figury żeńskie. Czy dwukrotne odwrócenie w publikacji zdjęcia oryginalnych figur niewiast<sup>20</sup>, co sugeruje, że znajdowały się one po lewej stronie, jest tylko przypadkowe, czy jest to zabieg celowy, służący przyjętej koncepcji?

Wydaje się, że nie ma powodu kwestionować oryginalności odkrytych figur, jeśli nie czynią tego konserwatorzy. I tutaj należałoby potwierdzić pogląd W. N. Łazariewa, że podczas odnawiania fresku przez Piotra Mohylę, namalowano Jarosława z synami po stronie południowej, natomiast Irenę z córkami po stronie północnej<sup>21</sup>. Przyjmując jednakże, co też czyni m.in. Łazariew, że pośrodku znajdował się Chrystus, popełnia się oczywisty błąd. Musiałoby to bowiem przeczyć kanonicznej tradycji, według której ważniejszą pozycję zajmowała osoba po prawej stronie Chrystusa, natomiast mniej ważna po jego lewej stronie. Jednakże, jeśli przyjmiemy, że procesja podąża ku Chrystusowi obecnemu w ołtarzu, czyli zwróconemu ku fundatorom, to południowa strona świątyni będzie znajdowała się po lewicy Chrystusa, natomiast północna po prawicy, czyli figury żeńskie winny znajdować się tu, gdzie zostały odkryte, na południowej ścianie. Jest to zgodne z tradycją i wewnętrzną orientacją liturgii w tym okresie. Dlaczego więc figury w XVII w. zostały przemieszczone? Odpowiedź jest dosyć prosta. Wiadomo, że w XVII w. prowadzono ostre spory na temat orientacji świątyni. Dyskusje te miały źródło w zmieniającym się poglądzie, kiedy pod wpływem renesansu przechodzono od deocentryzmu ku homocentryzmowi. Sztuka zaczęła być kierowana nie ku Bogu, lecz ku człowiekowi. Takie

---

<sup>19</sup> Por. A. Poppe, *Kompozycja...*, s. 20–21.

<sup>20</sup> N. Nikitienko, *op. cit.*, il. czarno-biała nr 29 na s. 181, tablica barwna nr 4.

<sup>21</sup> W. N. Łazariew, *Nowyje danujje...*, s. 156, przyp. 28.

przeorientowanie nastąpiło w liturgii, malarstwie ikonowym, śpiewie i architekturze<sup>22</sup>. To, co dotychczas uznawano za stronę prawą, było stroną lewą i odwrotnie.

Pozostaje jeszcze do wyjaśnienia kwestia zapalonych świec, które trzymają dwie figury żeńskie na ścianie południowej. W średniowiecznych portretach fundacyjnych ten element nie pojawia się. Natomiast znany jest z obrazów bizantyńskich, przedstawiających rytualne, liturgiczne procesje. Takie postaci z zapalonymi świecami znajdują się na miniaturze *Menologionu* cesarza Bazylego II (986 r.). Przedstawiona jest tutaj rytualna procesja z Teodozjuszem II niosącym dary i patriarchą niosącym Ewangelię i kadzielnicę. Cesarza i patriarchę poprzedzają dwie postaci niosące duże, zapalone świece<sup>23</sup>. Ten szczegół potwierdzałby hipotezę, że w kompozycji kijowskiej mamy do czynienia z rytualną procesją liturgiczną.

W świetle przedstawionej tu koncepcji odczytania pierwotnego układu figur w Sofii kijowskiej najbliższych analogii ideowych nie należy chyba szukać w przedstawieniach bułgarsko-serbskich, lecz w pierwszym znanym, monumentalnym portrecie chrześcijańskiego władcy, jaki stanowią mozaiki w kościele San Vitale w Rawennie, z przedstawieniem cesarza Justyniana i cesarzowej Teodory. Przy uświadomieniu sobie wszystkich różnic między tymi dwoma przedstawieniami, mają one taką samą ideologiczną wymowę: są przedstawieniem władcy procesyjnie zbliżającego się ku centrum świątyni, które w symbolice chrześcijańskiej traktowane jest jako centrum świata; do prawicy zbliża się cesarz Justynian, do lewicy cesarza Teodora.

Mimo intensywnej recepcji sztuki bizantyńskiej, Ruś była poddana również wpływowi sztuki zachodniej, które objawiły się głównie w architekturze. Pewne elementy przejęte z Zachodu widoczne są w Sofii kijowskiej. Symbolika architektury zachodniej, mimo innej organizacji przestrzeni, jest zbliżona do symboliki świątyni wschodniochrześcijańskiej. Jednakże, jak wiadomo, już w okresie karolińskim pojawia się w świątyniach zachodnich element, który jest ściśle związany z ideologią władzy, a mianowicie masyw zachodni, nazywany w terminologii historii sztuki westwerkem. Główna funkcja westwerku polegała na uzmysłowieniu wiernym zgromadzonym w świątyni obecności cesarza, nawet jeśli nie było go *in persona*. W koście-

---

<sup>22</sup> Zob. *Prolegomena do tematu „Semiotyka ikony”*. Rozmowa Zbigniewa Podgorca z Borysem Uspienskim, przeł. J. Ponomariowa, „Znak”, t. 38 (1976), nr 270 (12); G. Kobrzeniecka-Sikorska, *Ikona, kult, polityka. Rosyjskie ikony maryjne od drugiej połowy XVII w.*, Olsztyn 2000, s. 23–24.

<sup>23</sup> H. Bauer, *Reise in das goldene Byzanz*, Leipzig 1982, il. 220.

le z westwerkiem uwidaczniają się dwie przestrzenie znaczeniowe: *Ecclesia triumphans* – wschodnia część przynależna świętym i *Ecclesia militans* – zachodnia część, przypominająca bastion obronny, przynależna władcy jako obrońcy Kościoła. Umieszczenie w soborze kijowskim portretu księcia w zachodniej części świątyni, pod emporą, na której władca niewątpliwie zasiadał, upodabnia ideologicznie to miejsce do zachodnioeuropejskiego westwerku. Portret ten miał unaoczniać wiernym potęgę władcy ruskiego, jak też potęgę całej chrześcijańskiej dynastii. Jednakże występuje tu, w porównaniu z zachodnią ideologią władzy, o wiele silniejszy czynnik religijny, ponieważ portret, tak jak inne malowidła świątyni, włączony jest w złożony, kosmiczny program przestrzeni sakralnej. W takim kontekście władca nie może być odbierany tylko w kategoriach władzy ziemskiej, ale w kategoriach wiecznych, gdzie nie liczy się ani czas, ani przestrzeń, gdzie koniec łączy się z początkiem i nie ma żadnej granicy.

Ostatnie pytanie dotyczy kwalifikacji portretu. Czy jest to portret fundacyjny, czy może donacyjny, czy tylko portret reprezentacyjny? Jak wspomniano, N. M. Nikitienko uważa, że świątynia niesiona przez Jarosława Mądrego nie jest modelem Sofii kijowskiej, a symboliczną świątynią Jerozolimską, funkcjonującą jako kowczeg-relikwiarz, który był wnoszony na ołtarz w procesji Wielkiego Wejścia podczas liturgii. Głównym argumentem, według autorki, przemawiającym za tym, jest małe podobieństwo modelu do architektury. Wydaje się, że sprawa podobieństwa jest tutaj najmniej istotna, bo w średniowieczu, zarówno na Wschodzie, jak i na Zachodzie, kopię pojmowano jako naśladownictwo bardziej ideologiczne niż materialne. W sumie kwestii tej nie rozstrzygniemy, tym bardziej że model świątyni znamy tylko z kopii Westervelta. Wydaje się, że portret Jarosława wymyka się jednoznacznym kwalifikacjom. Jest to przede wszystkim portret reprezentacyjny, który ma uzmysłwić odbiorcom potęgę władcy ruskiego i potęgę jego dynastii. Władza na Rusi jednakże łączyła się z posługą, z dobrymi uczynkami księcia. A w tej kategorii najlepszym czynem była fundacja świątyni. Nie bez powodu więc na Rusi rozwinęły się głównie portrety fundacyjne. Świątynia trzymana przez Jarosława może symbolizować jednocześnie ufundowany przez niego sobór i dar składany podczas liturgii. To nie zmienia faktu, że portret ten ilustruje przede wszystkim procesyjny zbliżanie się 12-osobowej rodziny książęcej, prowadzonej przez ich niebiańskiego przodka, do centrum umiejscowionym w ołtarzu eucharystycznym.

Zaprezentowane tu odczytanie pierwotnego układu ważnego zabytku malarskiego z okresu Starej Rusi, jakim jest portret Jarosława Mądrego w Sofii kijowskiej, jest kolejną próbą zmierzenia się z tym tematem. W próbie

tej brano pod uwagę głównie to, co z dawnego malowidła przetrwało do naszych czasów. BOWIEM dla historyka sztuki najważniejszym źródłem winna być zachowana substancja zabytkowa. Nie należy jej pomijać, ignorować lub próbować zmieniać. To, co zostało utrwalone w materii winno być punktem „wyjścia i dojścia”. Wszystko inne pozostaje w sferze domniemań.