

Надія НІКІТЕНКО, В'ячеслав КОРНІЄНКО (Київ)

ЩЕ ПРО НАТУРНІ ДОСЛІДЖЕННЯ СОФІЇ КИЇВСЬКОЇ

До кола тих дослідників, які заперечують можливість відзначення у 2011 р. 1000-річчя заснування Софії Київської, належить Є. Архипова. Незважаючи на широкий зміст назви своєї статті – “Натурні дослідження у Софії Київській: декларації та реалії” – Є. Архипова присвячує її критиці запропонованої Н. Нікітенко реконструкції центральної, західної частини княжого портрета¹. І лише побіжно, в одному абзаці, згадує про один з головних напрямків натурних досліджень, а саме – новітнє вивчення графіті Софії Київської. Нагадаємо, виявлені останнім часом нами² та нашими опонентами (О. Євдокимовою³) датовані графіті 1018/1021, 1019, 1022, 1028, 1033 (три написи), 1036 та 1039 рр. однозначно перекреслюють літописні 1017 р. та 1037 р. як роки заснування храму. А відмова від літописної дати 1037 р. робить невірогідним традиційне трактування князівського портрета у Софії Київській як зображення родини Ярослава Володимировича, яке підтримує авторка статті. Відтак вона й присвятила окремий абзац “нігілізації” даних, отриманих у ході сучасного вивчення графіті.

Спеціального розгляду питанню достовірності чи недостовірності результатів сучасного вивчення графіті Є. Архипова не присвячує, декларуючи

¹ Архипова Є. І. Натурні дослідження у Софії Київській: декларації та реалії // УІЖ. – 2010. – № 5. – С. 25–37.

² Нікітенко Н., Корнієнко В. Найдавніші датовані графіті Софії Київської // Праці Центру пам'яткознавства. – К., 2007. – Вип. 120. – С. 244–260; *іх же*. Найдавніші графіті Софії Київської та її датування // Просемінарій: Медієвістика. Історія Церкви, науки і культури. – К., 2008. – Вип. 7: До ювілею професора Василя Іринарховича Ульяновського. – С. 365–399; *іх же*. Найдавніші графіті Софії Київської та датування собору // Софійські читання: Мат-ли IV Міжнар. наук.-практ. конф. “Пам'ятки Національного заповідника «Софія Київська»: культурний діалог поколінь”: (Київ, 25–26 жовтня 2007 р.). – К., 2009. – С. 417–443; *іх же*. Древнейшие датированные граффити Софии Киевской // Архитектурное наследие. – М., 2009. – Вып. 51. – С. 5–13; *іх же*. Древнейшие граффити Софийского собора в Киеве и его датировка // Byzantinoslavica: Revue internationale des études byzantines. – Prague, 2010. – T. LXVIII. – № 1–2. – S. 205–240.

³ Евдокимова А. А. Греческие граффити Софии Киевской (публикация) // Orientalia et Classica: Труды Института восточных культур и античности. – М., 2008. – Вып. XIX: Аспекты компаративистики III. – С. 640–641.

лише фрази на кшталт того, що “фахівцями різних країн” була буцімто доведена неправомірність пропонованого нами прочитання ранніх датованих написів. Дослідниця запевняє читача в тому, що Н. Нікітенко та В. Корнієнко “...демонструють очевидне невміння виділити автентичний текст, незнання основ фонетики давньоруської мови, оперують «сумнівними в палеографічному й лінгвістичному планах реконструкціями» і, практично, «підтягають» факти на догоду бажаному результату, що суперечить основним принципам наукового дослідження”⁴.

Нижче ми проілюструємо, наскільки ці проголошені Є. Архиповою “декларації” відповідають “реаліям”. Оскільки дані найраніше датованих графіті мають вирішальне значення для об’єктивної оцінки всіх подальших міркувань і висновків нашої опонентки, зупинимось на цій темі докладніше.

Стосовно “професійності” оцінки результатів сучасних епіграфічних досліджень нашими опонентами, то якраз у матеріалах круглого столу добре була помітна протилежна ситуація: всі ті огріхи, в яких звинувачує нас Є. Архипова устами “фахівців різних країн”, присутні у статтях С. Михеєва та А. Виноградова, Т. Бобровського, Т. Рождественської, О. Євдокимової та А. Мединцевої. Нами були ретельно розглянуті висловлені учасниками круглого столу критичні зауваження, після чого ми до дрібниць детально розібрали абсолютно всі аргументи опонентів та запропонували свої контраргументи⁵. Тобто сьогодні читач має змогу самостійно ознайомитись з усіма “проти” і “за” концепції раннього заснування Софії Київської. Адже обидві книги опубліковані, широко доступні як фахівцям, так і пересічному читачеві. Однак бодай побіжно згадати у своїй статті цю нашу роботу Є. Архипова не наважилась, що й не дивно, адже тоді неможливо переконати читача у “некомпетентності” співробітників Національного заповідника “Софія Київська”. Можливо, наша книга залишилась їй невідомою? Проте з самого тексту статті випливає, що Є. Архипова була все ж таки ознайомлена з думкою опонентів. Адже наведена нею фраза про “незнання основ фонетики давньоруської мови” не зустрічається в матеріалах круглого столу, а була вжита нами стосовно епіграфічних потуг Т. Бобровського. Останній, намагаючись заперечити факт написання дати в тексті, запропонував читати її як молитовне звернення до персоніфікованого образу храму “Софія”, що починається з літери “зело”: у звуковому еквіваленті такому варіанту відповідатиме слово “Зофія”⁶. Тобто Т. Бобровський переплутав звучання кириличної шиплячої “ц” та дзвінкої “с”, оскільки остання за своєю формою нагадує латинську літеру “S”.

Загалом мусимо констатувати, що серед учасників круглого столу, які присвятили свої виступи критиці результатів сучасних досліджень епіграфіки Софії Київської, на серйозну наукову увагу заслуговує лише спільна доповідь С. Михеєва та А. Виноградова, адже тільки ці два дослідники

⁴ Архипова Є. І. *Натурні дослідження у Софії Київській...* – С. 26.

⁵ Аргументи сторін див.: *Заснування Софійського собору в Києві: проблеми нових датвань*: Мат-ли Круглого столу: (7 квітня 2010 р., м. Київ). – К., 2010. – С. 17–35; *Час заснування Софії Київської: Пристрасті довкола мілленіума*. – К., 2010. – С. 51–75.

⁶ Там само. – С. 72.

Ще про натурні дослідження Софії Київської

намагались вивчати деякі графіті з ранніми датами в оригіналі (№ 1, 2, 720, 721 та 2035). Натомість А. Мединцева та Т. Рождественська, що зосередили свою критику на одному написі № 1, в оригіналі його не вивчали, а в цілому прийняли прочитання С. Михеева та А. Виноградова. О. Євдокимова присвятила свою доповідь повторній публікації відкритого нею графіті у південній сходовій вежі з датою 1039 р., висловивши при тій нагоді здогад, що у двох датах замість кириличної “*с*” слід читати або грецьку “*α*” або кириличну “*а*”, які втратили петлю. Така довільна маніпуляція “перетворювала” дати XI ст. у дати XVI ст. Т. Бобровський спробував підсумувати всі наявні на сьогодні варіанти прочитання ранніх датованих графіті, схиляючись до підтримки прочитань декількох записів С. Михеевим та А. Виноградовим. Отож, як бачимо, по суті “серйозний дослідницький аналіз” здійснений лише двома останніми вченими, решта ж дослідників загалом орієнтується саме на їхні напрацювання.

У цій статті ми не будемо повторювати вже висловлені нами зауваження стосовно результатів “вивчення” графіті з ранніми датами “фахівцями різних країн”. Констатуємо лише, що С. Михеев та А. Виноградов під час вивчення софійських графіті застосовували методику, від якої ми свідомо відмовились, тому що саме вона дозволяє “підтягувати” факти на догоду бажаному результату. А щоб наші слова не були пустою декларацією, ми проілюструємо “досягнення” методики опонентів на нейтральному прикладі, який не впливає на питання датування Софії Київської, однак добре показує різні підходи до вивчення пам’яток епіграфіки.

У своїй монографії 1976 р. С. Висоцький опублікував під № 288 малюнок та супровідний напис⁷, які стали предметом уваги В. Корнієнка⁸ та С. Михеева⁹.

На світліні (рис. 1) добре помітно малюнок птаха внизу, а вище напис із трьох рядків. Не ідентифікуючи поки що жодної літери, констатуємо “сухі” факти: верхній рядок містить три знаки, у середньому знаходиться п’ять видимих літер, плюс не виключена гіпотетична реконструкція ще одного знака, знищеного вертикальним вибоєм, який нині зашпакльований; у нижньому рядку можемо бачити чотири пошкоджені невеликими вибоями літери (рис. 2). Усі три рядки розташовані на приблизно однаковій відстані один від одного. Поверхня стіни довкола них не пошкоджена, що вказує на приналежність усіх знаків до одного напису й відсутність довкола інших графіті, окрім малюнка. Прорізи всіх складових напису та малюнка ідентичні, що вказує їх виконання одним автором. Більшість літер напису ідентифікуються доволі впевнено. У верхньому рядку помітний знак, який нагадує латинську “*Y*”,

⁷ *Висоцький С. А.* Средневековые надписи Софии Киевской: (По материалам граффити XI–XVII вв.). – К., 1976. – С. 128–129 (табл. CLXI, CLXII).

⁸ *Корнієнко В. В.* Кирилично-глаголичне графіті XI ст. на південних хорах Софії Київської // Чернігівські старожитності. – Чернігів, 2009. – Вип. II: Наук. зб. за мат-лами VIII Міжнар. наук. конф. “Християнські старожитності Київської Русі”. – С. 173–177.

⁹ *Михеев С. М.* Заметки о надписях-граффити новгородского Софийского собора. Часть I // Древняя Русь: вопросы медиевистики. – М., 2010. – № 2 (40). – С. 101–102.

що може інтерпретуватись як літера “ч” або “ψ” без середньої перемички, а далі чітко читаються літери “хъ”. У середньому рядку впевнено простежуються п'ять літер, що складають слово “Петро”. Дві початкові літери нижнього рядка пошкоджені, перша набула схожості з цифрою “8”, збережена частина другої має вигляд незамкненого у вершині квадрата. Третя виглядає як вигнута вертикальна лінія, верхній та нижній кінці якої закручуються ліворуч всередину. Четверта впевнено читається як глаголична “ϣ”. Нагадаємо, всі наведені вище описи є “сухою” констатацією видимих частин трирядкового напису на стіні.

На підставі впевнено ідентифікованих літер та аналізу можливих варіантів визначення пошкоджених знаків В. Корнієнко запропонував читати два верхні рядки як фразу “Ψхъ Петро”, тобто “*писав Петро*”, а нижній рядок – як запис року, тисячі якого позначені за допомогою кириличної літери “ѕ” (оскільки в глаголиці відсутні значки для позначення тисяч¹⁰), а сотні, десятки та одиниці, відповідно, глаголичними “ѳ”, “ѳ” та “ϣ”. Тобто в написі був зазначений 6583 р. (1075/1076). Звичайно ж, з пропонованою реконструкцією тексту напису можна не погоджуватись, проте важко заперечити, що дослідником враховані абсолютно всі складові напису.

У дослідженні С. Михеєва верхній рядок графіті не згадується взагалі, ніби його не існує, хоча навіть на опублікованій дослідником фотографії він помітний (рис. 3). Від середнього рядка лишаються лише перші чотири літери «Петр». У нижньому рядку перша літера визначається як “ъ”, друга шляхом приєднання до неї невеликої вибоїни перетворюється на два знаки “ψ” та “л”, третя також визначається як “ъ”. Відтак, весь напис дослідник читав як “Петръ ψлъ”, тобто “*Петро писав*”. Утім, навіть за опублікованими С. Михеєвим фотографіями та на його прорисовці помітно, що контури наведених у нижньому рядку літер не відповідають оригіналові запису. Зайві останні літери середнього та верхнього рядків були перетворені на фрагменти “мачты и перекладины” зображення проквітлого хреста. І цьому на заваді не стала ані ідентичність прорізів усіх складових напису, ані повна відсутність вказаних на прорисовці фрагментів вертикальної щогли та горизонтальної перекладини. Причина у такому варіанті прочитання напису криється в тому, що дослідник прагнув довести, що “впечатление о хаотическом смешении глаголицы и кириллицы в эпиграфических текстах не подтверждается при их детальном рассмотрении”¹¹. Тобто всі ці маніпуляції з реконструкцією тексту запису № 288 обумовлені прагненням автора будь-що довести власну думку, згідно з якою в давньоруських написах нібито змішано не використовувались кирилична та глаголична абетки. Принагідно зазначимо, що, окрім епіграфічних пам'яток, змішане використання літер обох

¹⁰ Глаголична абетка проіснувала до XVI–XVII ст. в окремих регіонах Балкан, і саме до цього часу відноситься використання літери “ѳ” для позначення однієї тисячі в датах літочислення від Різдва Христового. Позначення двох, трьох чи більше тисяч у писаних глаголицею текстах не зустрічається. Див.: *Щепкин В. Н.* Русская палеография. – М., 1999. – С. 165.

¹¹ *Михеев С. М.* Заметки о надписях-граффити... – С. 102.

Ще про натурні дослідження Софії Київської

абеток зустрічається у надписах пергаменних кодексів¹². Проте цю інформацію С. Михеев повністю ігнорує, позаяк вона не підтверджує спостережень дослідника.

У відповідях на критичні зауваження учасників круглого столу нами вже було дано порівняльну методику дослідження написів безпосередньо на стіні, застосовувану нами та нашими російськими колегами (С. Михеевим, А. Виноградовим, О. Євдокимовою)¹³, тому тут її повторювати не будемо. Однак мусимо акцентувати увагу на відмінності у базових підходах до вивчення епіграфічних пам'яток. Так, В. Корнієнко враховує всі наявні складові напису, при цьому до уваги беруться такі моменти, як їхнє розташування, форма каналів прорізів, стан збереження поверхні тиньку в місці виконання графіті. Побудові реконструкції тексту (тобто для остаточного результату “польового епіграфічного дослідження”) передує аналіз чітко ідентифікованих літер і тих, визначення яких не повністю впевнене. На підставі цих фактів будується модель реконструйованого тексту, правильність якої перевіряється повторним вивченням (чи повторними вивченнями) оригіналу напису. І лише після цього пропонується авторський варіант прочитання всього тексту.

У дослідницькій методиці наших опонентів, як видно з прикладу прочитання тексту графіті № 288 С. Михеевим, усе відбувається навпаки. Спочатку дослідник припускає певний алгоритм прочитання тексту, тобто, по суті, задає напрямок його реконструкції. Далі під нього “підтягуються” необхідні літери, а зайві або зовсім ігноруються, або “перевтілюються” в інші написи чи малюнки.

Таким самим чином опонентами були піддані “ревізії” опубліковані нами графіті, коли один напис штучно розчленовувався на кілька (графіті № 1), два окремі об'єднувались в один (№ 720 та 721), ігнорувались або оголошувались приналежними до інших текстів “зайві” літери або їхні складові, а ті літери чи їхні складові, яких не вистачало для “правильного” прочитання текстів, збирались із тріщин, вибоїн та подряпин. Нагадаємо, нами вже були проаналізовані подібні маніпуляції з текстами графіті¹⁴. Проте “відкориговані” таким чином прочитання із зрозумілих причин були без зайвої рефлексії підтримані учасниками круглого столу й стали видаватись противниками концепції більш раннього датування Софії Київської за “кваліфіковану експертизу”, яка буцімто підтверджує “дилетантський рівень і довільне читання софійських графіті”. Явна упередженість даного твердження проілюстрована щойно наведеним прикладом прочитання напису № 288, коли дослідники, говорячи словами Є. Архипової, “«підтягають» факти на догоду бажаному результату”. Вочевидь, під такими діями слід розуміти вміння опонентів “виділити автентичний текст”, яким, як підкреслювалось учасниками круглого столу, “не володіють” Н. Нікітенко та В. Корнієнко. Дійсно,

¹² Столярова Л. В. Древнерусские надписи XI–XIV веков на пергаменных кодексах. – М., 1998. – С. 58–60, 63–64, 66–67.

¹³ Час заснування Софії Київської... – С. 51–54.

¹⁴ Там само.

ми такого “вміння” і не збираємось набувати, оскільки вважаємо, що вдавання до спотворення текстів графіті на догоду власним чи замовним твердженням або припущенням – нагадаємо Є. Архиповій її ж вислів – “суперечить основним принципам наукового дослідження”.

Дослідниця намагається також піддати критиці нашу реконструкцію західної частини князівського групового портрета, аби задекларувати безпідставність висновків, отриманих нами в результаті натурних досліджень Софійського собору. У зв'язку з цим спершу варто зупинитися на об'єкті її дослідницької уваги. Нагадаємо, що йдеться про безпрецедентну за розміщенням і розмірами фреску, яка складала грандіозний фриз, що займав усю західну частину центральної нави. Збереглися бічні фрагменти портрета з зображенням дітей князя: чотири постаті на південній стіні центральної нави і дві – на північній. Князь із княгинею були намальовані в центральній частині фрески, яка не вціліла, бо знаходилась на стіні західної потрійної аркади, розібраної наприкінці XVII ст. Від неї збереглися лише рештки, оформлені у вигляді пілонів стовпів, що прилягають до південної і північної стін. На цих рештках проглядаються контури спини і ліктя князя (південний пілон) та подолу плаття¹⁵ княгині (північний).

Про втрачену західну частину фрески дає уявлення замальовка портрета голландським художником Абрагамом ван Вестерфельдом (1651), який не прив'язав свій малюнок до архітектури, а зобразив у два ряди, один над одним, 11 постатей – чоловічих і жіночих. Причому, як встановлено першим дослідником і публікатором малюнків Вестерфельда Я. Смирновим, художник замалював фреску після її поновлення за Петра Могили, коли з ініціативи митрополита в центральній частині портрета з'явилася фігура князя Володимира. Вона була позначена традиційними для його зображень XVII ст. іконографічними рисами, а від первісної композиції тут зберігалися на той час постаті князя (з моделлю храму) і княгині, вбраних у царські шати¹⁶.

Цей дуже добре аргументований висновок Я. Смирнова – ерудованого і надзвичайно спостережливого вченого – приймали всі дослідники княжого портрета, за винятком сучасного львівського мистецтвознавця Н. Козака. Останній хибно гадає, що західна потрійна аркада, на якій розташовувалась центральна частина фрески, “первісно відмежовувала наву від нартекса”. Дослідник стверджує, що “факт реставрації фрески в часи Петра Могили не

¹⁵ Є. Архипова неточно пише про “контури спин”: *Архипова Є. І.* Натурні дослідження у Софії Київській... – С. 26.

¹⁶ *Смирнов Я. И.* Рисунки Киева 1651 года по копиям их конца XVIII века // Труды XIII археологического съезда в Екатеринославе (1905). – М., 1908. – Т. 2. – С. 239–240, 444–462. Є. Архипова припускається плутанини, коли говорить про те, що нібито виконаний Вестерфельдом малюнок княжого портрета *відомий у копіях Ф. Солнцева*. При цьому дослідниця посилається на Я. Смирнова, вказуючи не конкретну сторінку, а повний сторінковий обсяг його роботи й таблицю, що ілюструє копію XVIII ст. з вказаного малюнка. Насправді Я. Смирнов ніякої інформації щодо якихось копій Ф. Солнцева з малюнка Вестерфельда не наводить, бо Ф. Солнцев помер у 1892 р., а малюнки Вестерфельда у копіях XVIII ст. були виявлені самим Я. Смирновим у 1904 р. у бібліотеці Петербурзької академії мистецтв. Про відкриття цих безцінних для науки малюнків дослідник доповів на XIII археологічному з'їзді в Катеринославі в 1905 р.

Ще про натурні дослідження Софії Київської

доведений. Навпаки, джерела дають підстави для протилежних висновків. За свідченням Афанасія Кальнофойського, 1625 р. впала стіна, рештки якої перегородили західний вхід (можливо, це була та сама стіна, що на ній містилась центральна частина княжого портрета), а як впливає з опису Павла Алеппського, західна частина собору на сер. XVII ст. була в руїнах. Фреску не могли реставрувати, якщо її архітектурна основа була зруйнована¹⁷. Тут – суцільне нагромодження помилок і безпідставних тверджень, що свідчить про слабку обізнаність автора з об'єктом дослідження. По-перше, нартекса (західного притвору) в Софії в давнину не було, оскільки собор з півночі, заходу і півдня оточували два ряди відкритих галерей, і це є загальновідомим фактом. По-друге, західну потрійну аркаду відділяв від входу перекритий коробчастим склепінням архітектурний об'єм під хорами, тобто ця аркада жодним чином не була тією стіною, що впала в 1625 р., перегородивши вхід. По-третє, факт реставрації княжого портрета Петром Могилою давно доведений, і не одним дослідником.

Отже, архітектурна основа фрески, хоча й була пошкоджена, проте не зруйнована, тому її і замалював Вестерфельд. Незважаючи на це, Є. Архипова беззастережно приймає безпідставне твердження Н. Козака про те, що нібито “за Петра Могили фреску не реставрували”, і робить голослівний висновок: “Таким чином, є підстави вважати, що зображення князя Володимира – це тільки творчість А. ван Вестерфельда”¹⁸. Отак через слабе знання Софійського собору наші опоненти намагаються перекреслити таке цінне джерело, як малюнок Вестерфельда.

Прикро, що про таку серйозну і складну справу, як княжий портрет, беруться міркувати та ще й робити критичні оцінки дослідники, які навіть не орієнтуються в архітектурних формах собору, з якими тісно пов'язана ця фреска. До того ж Є. Архипова плутається в сюжетному змісті композиції, оскільки говорить стосовно постаті св. Володимира, яка з'явилась за Петра Могили: “Проте в XI ст. князя не могли зображувати святим, оскільки тоді він ще не був канонізований”, і посилається при цьому на думку польського історика А. Поппе¹⁹. Однак А. Поппе, який не сумнівається в поновленні княжого портрета за Могили, говорить зовсім не про ту постать Володимира, що стала нововведенням Могили в XVII ст., позаяк Володимира почали шанувати як святого не пізніше XIII ст.²⁰, а про ту, що присутня в запропонованій С. Висоцьким гіпотетичній реконструкції фрески XI ст.²¹.

¹⁷ Козак Н. Образ і влада. Княжі портрети у мистецтві Київської Русі XI ст. – Львів, 2007. – С. 10, 16.

¹⁸ Архипова Є. І. Натурні дослідження у Софії Київській... – С. 26.

¹⁹ Poppe A. Kompozycja fundacyjna Sofii Kijowskiej: W poszukiwaniu układu pierwotnego // Biuletyn Historii Sztuki i Kultury. – Warszawa, 1968. – R. XXX. – № 1. – S. 11.

²⁰ Див.: Мальшевский И. И. Когда и где впервые установлено празднование памяти Святого Владимира? // Труды Киевской духовной академии. – 1882. – Т. 1. – С. 51–69; Голубинский Е. История канонизации святых в русской церкви. – М., 1903. – С. 292; Федотов Г. П. Канонизация святого Владимира // Владимирский сборник в память 950-летия крещения Руси. – Белград, 1938. – С. 188–196.

²¹ Poppe A. Kompozycja fundacyjna Sofii Kijowskiej... – S. 11.

Портрет традиційно пов'язували з сім'єю Ярослава Мудрого, хоча жодних даних для такої атрибуції, крім літописних записів про заснування ним Софії, не існує. Вважали, що в центрі втраченої західної частини фрески було зображено тронного Христа, якому Ярослав підносив модель Софійського собору, а з іншого боку до Христа підходила Ірина – дружина князя; за Ярославом йшли сини, за Іриною – дочки. Ця основна схема, вперше запропонована Я. Смирновим²² і уточнена М. Каргером²³, відтворювалася пізніше в гіпотетичних реконструкціях інших дослідників у запропонованих ними різних варіаціях, не змінюючись по суті²⁴. Нічого суттєво нового не вносить в усталену схему і Н. Козак, який лише пропонує різні варіанти зображень посередників між Христом і княжою родиною, причому ці варіанти він запозичає з гіпотетичних побудов своїх попередників²⁵. Щоправда, йому належить певна курйозна “новація”: посередниками на фресці, мовляв, могли виступати імператор Михаїл IV (1034–1041) та імператриця Зоя, оскільки портрет, на думку Н. Козака, написаний в 1030-ті роки. З цим імператором, як він вважає, пов'язане присвячення Михайлівського вівтаря Софії²⁶. Коментарі тут зайві, адже саме за Михаїла IV відносини Русі з Візантією різко погіршилися; за свідченням його сучасника, візантійського автора Михаїла Пселла, коли “влада перейшла до безвісного Михаїла, варвари спорядили супроти нього військо”, але імператор під час підготовки русів до морського походу помер, і війна спалахнула в 1043 р. вже за Константина IX²⁷.

Натомість дослідження собору дали нам змогу визначити портрет як зображення родини Володимира, хрестителя Русі²⁸. У дуже стислому викладі наша гіпотетична реконструкція виглядає так. Ця найбільша за розмірами фреска собору розміщена на особливо почесному місці – в центрі,

²² Смирнов Я. И. Рисунки Киева 1651 года... – С. 444–462.

²³ Каргер М. К. Портреты Ярослава Мудрого и его семьи в Киевской Софии // Ученые записки ЛГУ. – 1954. – № 160. – Вып. 20. – С. 143–180.

²⁴ Є. Архипова навела їхній перелік, завершивши його песимістичним висновком про марність спроб гіпотетичного відтворення первісного вигляду центральної частини композиції: Архипова Є. І. Натурні дослідження у Софії Київській... – С. 27. Але в такому разі, за цією логікою, слід було б взагалі відмовитися від вивчення княжого портрета.

²⁵ Див.: Козак Н. Образ і влада... – С. 9–52.

²⁶ Там само. – С. 30.

²⁷ Михаїл Пселл. Хронографія / Пер. и прим. Я. Н. Любарского. – М., 1978. – С. 95, ХСІ.

²⁸ Вперше ми запропонували концептуально нову реконструкцію фрески чверть століття тому: Никитенко Н. Н. Княжеский групповой портрет в Софии Киевской и время создания собора // Памятники культуры: Новые открытия: Ежегодник: 1986 г. – Л., 1987. – С. 237–244. Надалі свою реконструкцію ми неодноразово вдосконалювали, не змінюючи її суті. Див.: Никитенко Н. Н. Русь и Византия в монументальном комплексе Софии Киевской: Историческая проблематика. – К., 1999; 2-е изд. – К., 2004; *іт ж.* Свята Софія Київська: Історія в мистецтві. – К., 2003; *іт ж.* Семья основателя Софии Киевской на княжеском портрете в ее центральном нефе // Софійські читання: Мат-ли IV Міжнар. наук.-практ. конф. “Пам'ятки Національного заповідника «Софія Київська»: культурний діалог поколінь”: (Київ, 25–26 жовтня 2007 р.). – С. 63–79.

Ще про натурні дослідження Софії Київської

навпроти головного вівтаря. Як було прийнято в середньовічному мистецтві, зображена дія розгорталася у реальному і символічному плані, поєднуючи в собі головні моменти створення (освячення) Софії: заснування собору в 1011 р. родиною Володимира і Анни та її вхід у храм для здійснення тут першої літургії. Звісно, що тут суміщено час і простір, бо вони підлягають концепції таїнства. Фреска символізує хрещення Русі, меморіалом якого є Софійський собор, і акцентує рівноапостольну місію княжого подружжя хрестителів – Володимира й Анни; саме з їхніми постатями пов'язуються нами фрагменти зображень князя і княгині на рештках західної стіни. Володимир несе до престолу Св. Софії літургійну посудину-єрусалим у вигляді моделі Десятинної церкви, що уособлює новонавернену Русь, позаяк Церква як організація ототожнювалася зі священним релікварієм-єрусалимом, прототипом якого була *ecclesia matrix* (материнська церква) Русі. Центр портрета міг бути оформлений мармуровою панеллю, що символізувала вівтар, до якого прямує княжа родина. Таку панель розміщено, наприклад, над царським входом, під західними хорами Софії Константинопольської, тобто приблизно в тому ж місці, де розміщувалася центральна частина княжого портрета. Над центром портрета, як впливає зі свідчень Мартіна Груневега (1584) і Еріха Лясоти (1594), знаходилась шиферна плита парапету західних хорів з великим круглим зеленим каменем (яшмою), що символізував Христа – світило Небесного Єрусалиму, образом же останнього є храм (порівн. Об. 21:11).

Вивчаючи дану фреску впродовж багатьох років, ми, певна річ, коригували та уточнювали деякі нюанси своєї реконструкції, що цілком закономірно, бо не можна раз і назавжди дійти остаточних висновків у такій складній багатоаспектній проблемі. Проте Є. Архипова ставить нам це у провину: “Визначаючи час будівництва собору 1007–1017 рр., вона вважала, що у центральній частині могли бути зображені митрополит і духівництво[...] Тепер, коли час будівництва собору Н. М. Нікітенко відносить до 1011–1018 рр., вона припускає, що у центрі композиції на західній стіні було розташоване декоративне мармурове панно”²⁹.

Справді, чверть віку тому, вперше публікуючи свою реконструкцію, ми не мали в своєму розпорядженні ані отриманих останніми роками даних графіті, ані прямого свідчення напису Петра Могили з датою 1011 р., тому визначали час виникнення Софії приблизно, хоча й дуже близько до встановленого згодом датування. Тоді ми вважали, що в центрі композиції було зображено духовенство, проте потім відмовилися від цієї ідеї, оскільки під ногами князя, який під час відправ перебував на західних хорах, не могло бути репрезентативних фігурних зображень. Крім того, відповідно до символіки літургії, архіерей (у даному випадку – митрополит) на Великому вході не очолював процесію, а зустрічав князя, який ніс на престол єрусалим, стоячи в Царських вратах. І. Стерлігова, звертаючи увагу на цей момент,

²⁹ Архипова Є. І. Натурні дослідження у Софії Київській... – С. 27. Звідси і та “метаморфоза” поглядів та уточнення датування собору, і даремно це дратує Є. Архипову, бо цілком відповідає нормам наукового пошуку.

слушно зауважує: “Этим и объясняется то, что все дошедшие до нас сведения о построении иерусалимов связаны со светскими властителями”³⁰.

Категорично не погоджуючись з нашою гіпотетичною побудовою, сама Є. Архипова нічого нового не пропонує, а зупиняється на критиці нашої реконструкції центральної, західної ланки композиції. Одразу постає питання: а чому, власне, з великої композиції, яка складалася з трьох частин, обрано лише втрачену центральну ланку? Відповідь напрошується сама собою – по-перше, тому, що тут можна мудрувати про мармурову панель, існування якої в центрі портрета Є. Архипова рішуче не приймає, позиціонуючи себе кращим знавцем архітектурного декору Софії; по-друге, тому що реконструкція цієї частини фрески може бути лише гіпотетичною побудовою, яку критикувати найпростіше і найефективніше, бо можна продемонструвати “фантазійність” побудови опонента і власну ерудицію. Є й третя причина: за такого підходу можна не вдаватися до аналізу сюжету фрески, зокрема визначення її персонажів, бо це неминуче потягне за собою цілу низку питань історичного плану, на які відповіді не так просто, тим більше не історично, а мистецтвознавцю. При цьому постає найголовніша проблема, яку обійти неможливо: якщо на фресці зображено сім'ю Ярослава Мудрого (як вважає Є. Архипова) і його діти представлені тут дорослими, а старша дочка навіть заміжною, бо вона фігурувала в платі-пової під княжою шапкою, то як це узгоджується з датами найраніших графіті? Адже діти Ярослава почали народжуватися лише після 1020 р. Відповідь на це питання зрозуміла – ніяк. Через це Є. Архипова і відкидає всілякі там, за її визначенням, сумнівні графіті, знайдені “непрофесіоналами”.

А відтак опонентка, “відкараскавшись” від розгляду цієї проблеми у вищенаведений спосіб, керується вже застарілою схемою реконструкції фрески і констатує, що групу княжичів очолював Ярослав, а княжен – його дружина Ірина, які підходили до центральної фігури Христа.

Однак жодне писемне чи образотворче джерело, в тому числі – малюнок Вестерфельда, не підтверджує існування тут тронної фігури Христа. Така фігура тут взагалі не могла існувати, адже стінопис собору вирішено в контексті ієрархічного єднання Церкви земної, що молилася в храмі, і Церкви Небесної, зображеної (явленої) на його стінах. Тому тронний образ Христа, Царя Небесного, не могли зобразити під ногами царя земного, князя, що перебував під час відправ на західних хорах, якраз над центром портрета. Розміри фігур по мірі наближення до центру композиції йдуть по наростаючій. Отож, якби в центрі фрески зобразили Христа, це зображення було б колосальним і дисонувало б з оточуючим розписом. У Софії Київській натомість ретельно витримано співвідношення масштабів між фігурами, що відповідає ієрархії образів³¹. До того ж величезний образ Христа мав передбачати молитовне пристояння йому і не міг розміщатися на стіні західної

³⁰ Стерлигова И. А. Малый сион из Софийского собора в Новгороде // Древнерусское искусство. Художественная культура X – первой половины XIII в. – М., 1988. – С. 281.

³¹ Див.: Лазарев В. Н. Мозаики Софии Киевской. – М., 1960. – С. 65.

Ще про натурні дослідження Софії Київської

аркади, тобто позаду віруючих, що стояли і припадали ниць лицем до вівтаря. Щоправда, Є. Архипова знаходить приклад в опорядженні Софії Константинопольської, де зображення Христа Халкітіса під західними хорами нібито знаходилося “під ногами імператора та інших осіб, що перебували на хорах”. Це, на її думку, знімає наше заперечення самої можливості такої ситуації³².

На противагу цьому запереченню вкажемо на три моменти. Перший – це особливості архітектурного вирішення Софії Константинопольської. Її хори завдяки балкону, що оперізує наос, ідучи попереду мармурового парапету³³, значно відсунуто назад. Отже, ті, хто знаходився на західних хорах, опинялися не над образом Христа, а позаду Нього. Другий – особливості живописного опорядження. Образ Христа Халкітіса, мозаїчний чи намальований фарбами (джерела згадують ікону, що стоїть над дверима), було розміщено над високим імператорським входом, покритим широким козирком. До того ж цей образ мав порівняно невеликі розміри, тому аби побачити його, треба було пройти вперед. Усе це зримо ізолювало образ Христа від нижнього ярусу, отже, присутні не сприймали образ як такий, що знаходився за їхніми спинами. Третій – обрядні особливості. Відомо, що в Софії Константинопольській на західних хорах перебувала імператриця зі своїм почтом і її місце було закрито від сторонніх поглядів шовковими порт'єрами, простягнутими між невеликими мармуровими колонами³⁴. Тому це надійно ізолювало священне зображення і від верхнього ярусу.

Виникає ще одне важливе питання, яке Є. Архипова, вважаючи фреску портретом родини Ярослава, оминає: чому князь і княгиня, зображені у втраченій центральній частині фрески, були представлені, як це впливає з малюнка А. ван Вестерфельда, в царському вбранні? Адже ніяких даних для “наділення” Ярослава і Ірини такими регаліями не існує, крім відомого софійського графіті 1054 р. про “кончину царя нашого” Ярослава Мудрого. Проте В. Водов, проаналізувавши всі відомі випадки вживання в Давній Русі терміну “цар” стосовно князя, в тому числі – у згаданому графіті, визначив, що в XI–XII ст. цей термін не слугував для позначення інституту влади за виключенням пізніх контекстів, де царем названо Володимира Святославича (галицькі грамоти кінця XIV – початку XV ст. та “Задонщина” – початок XV ст.). Вживання терміна “цар” щодо руських князів обмежувалось релігійними та церковними контекстами, тож цей термін, застосований у графіті до померлого князя, був інспірований намаганням підкреслити “високим стилем” його політичний престиж і християнські чесноти³⁵.

³² Архипова Є. І. Натурні дослідження у Софії Київській... – С. 30–31.

³³ Зараз балкони мають ажурну металеву огорожу. За свідченнями сучасників, у давнину огорожу хорів було виконано зі срібла і декоровано емаллями, перлами і коштовним камінням. Див.: Вельманс Т., Корач В., Шупут М. Византийский мир. Храмовая архитектура и живопись. – М., 2006. – С. 14.

³⁴ Там само. Ці колони донині мають металеві кільця для порт'єр.

³⁵ Водов В. Замечания о значении титула “царь” применительно к русским князьям в эпоху до середины XV века // Из истории русской культуры. – М., 2002. – Т. II. – Кн. I: Киевская и Московская Русь / Сост. А. Ф. Литвина, Ф. Б. Успенский. – С. 506–542.

Інша річ – іконографічні приклади. Адже одна справа називати князя “царем”, інша – зображати його в царському вбранні, оскільки останнє було можливим лише за умови, якщо він був царем насправді (за середньовічними канонами зображення є співпричетним прототипу). Для тогочасної людини сутність і матеріальна форма були нерозривно пов’язані, що зумовило фанатичну відданість прототипам³⁶. До того ж у Візантії царські регалії сприймалися як символи влади божественного походження, тому всякий, хто їх привласнював, ставав порушником священних уставів і небезпечним суперником василевса³⁷. Згідно з трактатом Константина Багрянородного “Про управління імперією”, навіть імператор, якщо наважиться самочинно забрати з престолу Константинопольської Софії для себе або подарувати іншим щось зі священних одеж чи вінців, має бути підданий анафемі і відлучений від церкви як супротивник і ворог Божих повелінь³⁸.

Як відомо, Володимир на своїх монетах, а його дружина Анна на мініатюрах Радзивілівського літопису зображаються у царському вбранні. Це дозволяє згадати, що в межах Візантійської співдружності при укладенні династичного шлюбу практикувалася церемоніально-дипломатична норма надання титулу кесаря (царя) з отриманням царських регалій іноземному державцю, який породичався з правлячими імператорами через шлюб з принцесою з їхнього дому. Тому історики вважають, що такий титул отримав Володимир при одруженні з Анною – рідною сестрою Василя II і Константина VIII³⁹. Ж.-П. Аріньйон у цьому зв’язку доводить, що після шлюбу Володимира і Анни київські Рюриковичі, включившись у систему ритуального споріднення з василевсами, отримали легітимне право царювати (*ius regnandi*) і навіть право успадкувати імператорську владу, бо згідно з середньовічними юридичними нормами вони стали співспадкоємцями візантійського трону по жіночій лінії⁴⁰. Принагідно варто згадати, що про укладення династичного шлюбу Володимира і Анни розповідає розлогий цикл світських фресок у сходових вежах Софії Київської, де зображено прийняття шлюбного посольства Володимира на константинопольському іподромі та коронаційний вихід Анни під час її заручин з київським князем (візантійські царівни у таких випадках коронувались)⁴¹. Звісно, що Ярослав, одружений на шведській принцесі, такого титулу, на відміну від Володимира, не мав. Через це

³⁶ Вельманс Т., Корач В., Шупут М. Візантійський мир. – С. 15.

³⁷ Грабар А. Стенописите по стълбището на “Света София” в Киев и византийската иконография // Грабар А. Избрани съчинения. – София, 1982. – Т. 1. – С. 84–86.

³⁸ Константин Багрянородный. Об управлении империей: (Текст, перевод, комментарий). – М., 1991. – С. 57.

³⁹ Грушевський М. Історія України-Руси. – К., 1991. – Т. 1: До початку XI віка. – С. 507, 509; Левченко М. В. Очерки по истории русско-византийских отношений. – М., 1956. – С. 334, 366–367.

⁴⁰ Аріньйон Ж.-П. Дипломатичні зв’язки між Візантією та Руссю з 860 по 1043 рр. // Хроніка 2000: Український культурологічний альманах. – К., 1995. – Вип. 2–3. – С. 32–35.

⁴¹ Никитенко Н. Н. Русь и Византия в монументальном комплексе Софии Киевской... – С. 65–122.

Ще про натурні дослідження Софії Київської

ані Ярослав, ані його дружина Ірина не могли бути зображеними як царські персони на княжому портреті в “митрополії руській”.

Але найбільшу увагу опонентка приділяє критиці нашого тлумачення, так би мовити, “нефігурної” серцевини княжого портрета, де, на нашу думку, було розміщено мармурову панель. Є. Архипова починає з демонстрації свого повного нерозуміння основного принципу сприйняття храмового монументального живопису, а саме – його функціонального характеру, коли говорить, що Н. Нікітенко “...доходить парадоксального висновку про функціональний характер стародавнього розпису, нібито покликаного візуально доповнювати присутність князівського подружжя, яке під час служби перебувало на хорах”⁴². Функціональність храмового декору, в тому числі монументального живопису – настільки загальне місце в мистецтвознавстві, що здається зайвим займатися тут освітніми студіями. Насправді парадокс полягає в тому, що Є. Архипова як мистецтвознавець, досліджуючи храмовий архітектурний декор, цього не знає і знати не хоче. Якщо ми говоримо про те, що мармурова панель сприяла актуалізації сюжету, вводячи його в київську дійсність, то маємо на увазі продуману інсталяцію, залучену до програми створення сакрального простору Софії Київської; про такі інсталяції, широко застосовані в Софії Константинопольській, цікаво і переконливо пише відомий мистецтвознавець О. Лідов⁴³. Але Є. Архипова, вочевидь, дуже далека від сучасних студій подібного роду і як представниці старої позитивістської школи в мистецтвознавстві, що орієнтується на описові характеристики об’єктів дослідження, їй такі інтерпретації вочевидь здаються “від лукавого”.

Дослідниця гнівно заявляє, що Н. Нікітенко “...демонструє повну зневагу до головних принципів візантійської храмової декорації, згідно з якими мармурове облицювання не поєднується з фресковим розписом і, тим більше, не може бути окремою вставкою у фрескову композицію. [...] У церквах, оздоблених фресковим живописом, тільки цокольну частину прикрашали імітацією мармурового облицювання. На одній і тій самій стіні ці два різні види декорації не застосовували, оскільки при загальній ідентичності технології підготовки поверхні стін під фреску її робили дво-, а під мозаїку – тришаровою”⁴⁴.

Наведемо лише один з промовистих прикладів тісного сусідства мармуру і фрески, можливість існування якого Є. Архипова рішуче заперечує. Ідеться про створені константинопольськими майстрами знамениті монументальні фрескові образи Богоматері з Немовлям і св. Пантелеймона в церкві св. Пантелеймона (1164) в Нерезі (Македонія), обрамлені різьбленими мармуровими “балдахінами”, що фланкують вівтарну перегородку⁴⁵. Тож таке

⁴² Архипова Є. І. Натурні дослідження у Софії Київській... – С. 27.

⁴³ Див.: Лідов А. Иеротопия. Пространственные иконы и образы-парадигмы в византийской культуре. – М., 2009.

⁴⁴ Архипова Є. І. Натурні дослідження у Софії Київській... – С. 28.

⁴⁵ Лазарев В. Н. История византийской живописи / Предисл. и подгот. к печати Г. И. Вздорнова. – М., 1986. – Кн. 1: Текст. – С. 95–96; Вельманс Т., Корач В., Шупут М. Византийский мир. – С. 174–175 (іл. 62); Див. також: Studenica. – Beograd, 1991. – С. 20, 56.

сусідство практикувалося, зокрема в тих випадках, коли потрібно було виділити мармуром особливо значуще зображення. І ніякі будівельно-технологічні завади не стояли на шляху майстрів, якщо треба було виконати поставлене перед ними завдання.

Те саме можна сказати і про поєднання в єдиному ансамблі мозаїки і фрески. Вже такий найвідоміший дослідник софійських мозаїк, як В. Лазарев, указував: “В Софии Киевской такого противопоставления мраморной облицовки стен мозаикам нет и в помине”, – адже тут мозаїка тісно сусідить із фрескою, яка суцільно покриває ті поверхні стін, де у Візантії використовувалися мармурові облицювання. Окрім того, він звернув увагу на те, що в Софії Київській фреска навіть вторгається в зону мозаїчного декору: на західній попружній арці фрескові зображення сорока севастійських мучеників безпосередньо примикали до мозаїчних медальйонів з мучениками на північній, східній і південній арках⁴⁶. Цікаво, що й О. Демус, на якого посилається Є. Архипова, зауважує, що “иногда мозаики перемешивались с фресками, что произошло в Св. Софии Киевской”, а також говорить про “растворение мозаичного декора” і акцентує, що “после того, как интерьером храма овладела фреска, хрупкое равновесие мраморной облицовки и живописного убранства, которое было одним из главных художественных достижений украшенных мозаиками храмов, уже не могло сохраниться”. “Приходится признать, – зазначає дослідник, – что тонкости столичного искусства X и XI вв. в провинциях воспринимались исключительно в искаженном виде. Даже константинопольские художники, работавшие за границей, вряд ли могли следовать своим столичным стандартам”⁴⁷.

Отже, в Софії Київській, як і в інших храмах цього періоду, спостерігаємо симбіоз традиційної та новаторської шкіл зодчества і монументального живопису. Альфою і омегою для кожного, хто вивчає візантійське мистецтво, є те, що воно, поряд з опорою на традиційність, було націлено на творчу еволюцію, оскільки враховувало специфічні умови, вимоги та особливості місцевого замовлення. Прикро, що доводиться вдруге повторювати тут ці загальновідомі речі. Вдруге, тому що ми вже дискутували з Є. Архиповою на цю тему, та вона нас не почула, тому відішлемо читача до нашого **вище**-згаданого полемічного видання, в якому надано чимало місця критиці її поглядів та переконань⁴⁸.

У даній же публікації зосередимося здебільшого на тому, чим, власне, наша опонентка “підкріпила” і “розширила” свої доводи. Отже, Є. Архипова знову повертається до питання залученої нами аналогії з мармуровим облицюванням західної стіни Софії Константинопольської при вирішенні складної і спірної проблеми реконструкції втраченої центральної частини княжого портрета. Є. Архипова вводить читача в оману, коли стверджує неможливість мармурового облицювання західної стіни Софії, бо, мовляв, “ніяких археологічних решток мармурового облицювання західної стіни (як,

⁴⁶ Лазарев В. Н. Мозаики Софии Киевской. – С. 38–39 (прим. 4, 63).

⁴⁷ Демус О. Мозаики византийских храмов. – М., 2001. – С. 102–103, 105.

⁴⁸ Час заснування Софії Київської... – С. 94–105.

Ще про натурні дослідження Софії Київської

до речі, і інших стін) Київської Софії не збереглося...⁴⁹. Парадоксально, що цим вона сама себе спростовує, бо пише у своїй попередній публікації: “В Десятинной церкви и в Софийском соборе были найдены фрагменты тонких облицовочных панелей из белого мрамора. На некоторых из них сохранилась резьба в виде профилированных рамок или рельефных изображений (илл. 598). На всех есть следы или налеты известково-цемяночного раствора, а иногда раствором забита и лицевая сторона. Трудно сказать, насколько широко мраморные облицовки были использованы в древнерусских храмах, но, судя по имитации мрамора в нижних регистрах фресковых росписей, этой традиции, без сомнения, старались следовать”⁵⁰.

Але як могла бути вирішена композиція мармурового облицювання західної стіни? Певна річ, що в такому разі, коли прямі докази відсутні, метод аналогії є єдино припустимим, а цей метод, як відомо, дає змогу дослідникам зробити лише *гіпотетичні* висновки. Головне тут полягає в тому, які з них є найправдоподібнішими. Зрозуміло, що в такій ситуації ми говоримо про те, як могла бути оформлена центральна частина княжого портрета, не роблячи якихось категоричних висновків⁵¹. На відміну від нас, наша опонентка, мислячи незаперечними категоріями, прозорливо “бачить справжню дійсність” і зразу ж доходить остаточного висновку: “Нічого спільного з дійсністю не має й запропонована Н. М. Нікітенко атрибуція сучасної композиції мармурового облицювання західної стіни Софії Константинопольської [...] як символічного зображення священного вітваря Софії, на якій вона бачить «два величезні хрести, що фланкують престол із хрестом у ківорії». «Величезними хрестами» дослідниця називає хрестоподібне облямування вузькими панелями чотирьох великих прямокутних мармурових плит над бічними дверима Імператорського входу з боку наоса. Саме в такий спосіб облицювана переважна частина стін собору”. При цьому Є. Архипова посилається на ілюстрацію із солідного іноземного видання⁵².

Що тут скажеш? Облицювання стін константинопольського храму являє собою чергування квадратів і кругів, кожний з яких окантований кольоровою каймою чи вузькими панелями. Але ж ми говоримо не про технологію облямування, а про семантику композиції мармурового облямування західної стіни, тож не треба навмисно змішувати поняття. Досить поглянути на згадану композицію, аби побачити саме те семантичне вирішення, яке ми пропонуємо. Крім того, можна порадити опонентці відвідати Софію Константинопольську, аби на власні очі переконатися, що насправді подібної композиції з величезними хрестами в цьому храмі більше ніде немає.

А потім Є. Архипова, намагаючись перекреслити наше тлумачення центральної верхньої панелі з Голгофським хрестом у кіоті як символу вітварного

⁴⁹ Архипова Є. І. Натурні дослідження у Софії Київській... – С. 28.

⁵⁰ Архипова Е. И. Архитектурный декор и монументальная пластика Киевской Руси: Конец X – первая четверть XII века // История русского искусства: В 22 т. – М., 2007. – Т. 1: Искусство Киевской Руси: IX – первая четверть XII века. – С. 578.

⁵¹ Нікітенко Н. Н. Семья основателя Софии Киевской на княжеском портрете... – С. 68.

⁵² Архипова Є. І. Натурні дослідження у Софії Київській... – С. 28–29, 35.

престолу, сердито вказує, що насправді це є зображення хреста в едикулі, що містить алюзію на храм Гробу Господнього в Єрусалимі⁵³. То хто ж буде це оспорювати? Саме так і є. Мабуть, дослідниця не знає, що за тлумаченням Церкви вівтарний престол символізує живоносний Гроб Господній. Вочевидь не відомо їй і те, що тема престолу по-різному вирішується в різних контекстах, тому вона на всі лади доводить, що наше трактування може стосуватися сюжету Етимасії, а відтак пускається в зайві в даному випадку міркування щодо неможливості розміщення такого сюжету над Імператорським входом. Зазначимо, що Голгофський хрест у кіоті (у тому числі – розглядувана композиція Софії Константинопольської) до всього ще й уособлює Небесний Єрусалим⁵⁴, образ якого відтворює архітектура і монументальний живопис Софії Київської⁵⁵.

Далі Є. Архипова вдається до розлогих мудрувань стосовно первісного оформлення західної стіни Софії Константинопольської, аби довести, що з часом це оформлення зазнало деяких змін. Хай і зазнало, проте дослідниками встановлено, що плита з Голгофським хрестом була вставлена в первісну мармурову інкрустацію на початку X ст., тобто в добу спорідненої з Рюриковичами Македонської династії. Відтак, усі доводи Є. Архипової з цього приводу “не працюють”, адже ніяк не розхитують нашу гіпотетичну побудову, бо не підважують побачену нами ідейну основу інсталяції західної стіни Софії Константинопольської. На переконливу думку О. Лідова, ця інсталяція була інспірована розробленою за Лева VI Мудрого (886–912) програмою Імператорських врат, створивши своєрідний архетип, пов’язаний із символікою Царського входу⁵⁶. З огляду на розміщення над входом в Софію Київську центральної ланки родинного портрета Володимира, константинопольський архетип уповні міг прислужитися і для розробки символіки великокняжого входу.

Є. Архипова бездоказово стверджує: “...як відомо з історії візантійської архітектури, в усьому православному світі (у тому числі й у Русі – собори Києва, Новгород, Полоцьк) запозичувалося лише посвячення собору Святих Мудрості, але ані унікальний план константинопольського храму, ані його декор навіть у спрощеному вигляді не стали джерелом наслідування для візантійських архітекторів наступних поколінь”⁵⁷.

Відомі дослідники візантійської архітектури вважають інакше, адже саме завдяки Софії Константинопольській – купольній базиліці – зародилася, трансформувалася і поширилася ідея хрестовокупольного храму, саме в ній надзвичайно органічно і наочно втілюються найглибші релігійні символи і образи⁵⁸.

⁵³ Там само. – С. 29.

⁵⁴ Див.: Сидоренко Г. В. Два Иерусалима. Об одной группе резных деревянных расписных икон // Новые Иерусалимы. Иеротопия и иконография сакральных пространств / Ред.-сост. А. М. Лидов. – М., 2009. – С. 727–730, 742.

⁵⁵ Див.: Никитенко Н. Н. Русь и Византия в монументальном комплексе Софии Киевской... – С. 185–198.

⁵⁶ Лидов А. Иеротопия. Пространственные иконы... – С. 163–209, 211.

⁵⁷ Архипова Е. И. Натурні дослідження у Софії Київській... – С. 31.

⁵⁸ Комеч А. И. Архитектура конца X – середины XI века // История русского искусства. – Т. 1. – С. 115.

Ще про натурні дослідження Софії Київської

Вважають навіть, що у своєму первісному проекті Софія Київська “відтворювала елементи константинопольського Софійського собору”⁵⁹. Тож не ми одні не маємо сумнівів, що створення Софії Київської інспірувалося концепціями та ідеями, втіленими у головному храмі Візантії, тим більше тими, які були розроблені за Македонської династії. Не забуваймо, що наприкінці X ст. те “небо на землі”, яке відтворюють архітектура і живопис Софії Київської, у всій повноті відчули на собі послі Володимира, які побували на відправі в Софії Константинопольській: “не свѣмы, на неѣ ли есмы были, ли на земли”⁶⁰.

Є. Архипова некоректно зміщує акцент, коли однозначно стверджує, що у візантійських храмах “...зазвичай використовували кам’яні деталі зі зруйнованих споруд різних епох...”⁶¹. Насправді істина лежить посередині, бо використовували і спеціально виготовлені для них деталі, особливо для найзначущіших храмів, зокрема тієї самої Софії Константинопольської⁶². Не можемо погодитися з Є. Архиповою і в тому, що в мармуровій декорації Київської Софії не могли використовувати деталі з різночасових споруд (сполії), бо, мовляв, “у Києві перших десятиліть XI ст. таких сполій ще не було...”⁶³. Почнемо з того, що хоча питання імпорту візантійських кам’яних деталей чи цілих виробів є малодослідженим, їхня доставка в Київ наприкінці X – на початку XI ст. не викликає сумнівів, оскільки використана в Софії Київській кам’яна пластика має подібність до константинопольських і херсонеських мармурів, тому вважають, що “деякі з київських мармурів були взяті з ранньовізантійських будівель Причорномор’я, зокрема, з Херсонеса”⁶⁴. І найбільша кількість мармуру могла бути доведена в Київ якраз наприкінці X ст., після взяття Володимиром Корсуня, адже така нелегка і небезпечна через печенізьку загрозу справа була можливою лише при наявності війська⁶⁵. Досить сказати, що мармуру в Десятинній церкві і Софії Київській було багато, причому він був привозним, бо на Русі не добувався. Інша річ, де його обробляли – у Візантії чи на Русі. Але для нашої

⁵⁹ Вельманс Т., Корач В., Шупут М. *Византийский мир*. – С. 348.

⁶⁰ Полное собрание русских летописей. – М., 2001. – Т. 1: Лаврентьевская летопись. – Стб. 108.

⁶¹ Архипова Є. І. *Натурні дослідження у Софії Київській...* – С. 31.

⁶² Aksit Ilhan. *Hagia Sophia*. – Istanbul, 1999.

⁶³ Архипова Є. І. *Натурні дослідження у Софії Київській...* – С. 31.

⁶⁴ Нельговский Ю. А. Мраморы Софии Киевской // *София Киевская: Мат-лы исследований*. – К., 1973. – С. 56–61. Цей погляд поділяють М. Холостенко і В. Пуцко. Див.: Холостенко Н. *Открытия в Чернигове // Декоративное искусство*. – М., 1967. – Т. 5. – С. 19–20; Пуцко В. Г. *Ранневизантийский рельеф в Софии Киевской // Краткие сообщения Ин-та археологии АН СССР*. – М., 1979. – Вып. 160. – С. 107–110. Натомість О. Комеч певен, що мармурові елементи Софії Київської “невозможно подогнать, их можно лишь целенаправленно изготовить”, див.: Комеч А. И. *Архитектура конца X – середины XI века*. – С. 155.

⁶⁵ Навіть наприкінці XVI ст. Мартин Груневег писав: “У цьому краю немає мармуру, порфіру і алебастру, і привезти їх неможливо без нечувано великих втрат”. Див.: Исавич Я. Д. *Новое джерело про історичну топографію та архітектурні пам’ятки стародавнього Києва // Київська Русь: Культура, традиції*. – К., 1982. – С. 125.

теми це суттєвої ролі не відіграє. Так само, як і не має особливого значення питання, як саме було оздоблено мармурові плити західної стіни – мозаїкою чи комбіновано зі смугами червоного шиферу – аналогу візантійського порфіру, як це, до речі, зроблено в декорі синтрону Софії Київської.

Є. Архипова з посиланням на В. Александровича пише, що в тогочасному мистецтві не зустрічається розміщення декоративного панно між князівською парою, бо це, на її думку, "...усуває адресата учасників ходи..."⁶⁶. Проте, по-перше, в науці неодноразово відзначалася унікальність і своєрідність княжого портрета в Софії Київській. По-друге, в середньовічному монументальному мистецтві відомі процесуальні сцени, по-різному вирішені у різних ансамблях. Ось лише кілька прикладів. Чоловіча і жіноча половини групового портрета могли бути роз'єднані просторово, як, наприклад, дві половини знаменитої мозаїчної композиції церкви Сан Вітале в Равенні (VI ст.) із зображенням імператорського подружжя Юстиніана і Феодори, розміщені візаві на бічних стінах вітваря, по сторонах від вікон⁶⁷. Мозаїчну процесуальну сцену на тріумфальній арці в римській базиліці Санта Прасседе (IX ст.) вирішено в контексті теми спасіння в Небесному Єрусалимі, до якого з двох сторін входять дві групи духовенства і світських осіб, причому персонажі груп нижнього регістру роз'єднані простором арки. Не завжди це були і центричні сцени з Христом чи Богородицею посередині. Наприклад, у середньовічних грузинських фресках ктитори зображалися в ритуальній процесії, що прямувала до вітваря; зокрема в Бетанії в храмі 1207 р. ктитор, який очолює процесію, зображену на південній стіні, не підносить модель храму безпосередньо Христу чи Богоматері, а несе її до вітваря⁶⁸.

Наша опонентка помиляється й коли говорить, що княжий портрет позбавлений якоїсь історичної конкретики, тобто не може зображати сцену освячення Софії Київської, оскільки, на її думку, візантійська традиція такого не знала⁶⁹. Ми вже давно показали на численних прикладах, що світські сюжети в мистецтві країн візантійського кола були сповнені історичного змісту, на що звертали увагу й інші дослідники⁷⁰. Існує і власне сцена освячення храму правлячою родиною – це вищезгадана мозаїка церкви Сан Вітале, на якій Юстиніан і Феодора несуть Святі дари церкві; саме імператор ставив євхаристичну чашу (потир) і дискос на престол при богослужінні⁷¹.

Так само і на софійській фресці Володимир ніс на престол Софії святі реліквії в моделі Десятинної церкви: такі храмоподібні моделі називали на

⁶⁶ Архипова Є. І. *Натурні дослідження у Софії Київській...* – С. 31.

⁶⁷ Лазарев В. Н. *История византийской живописи.* – С. 45.

⁶⁸ Алибегашвили Г. В. *Четыре портрета царицы Тамары.* – Тбилиси, 1957. – С. 24–25.

⁶⁹ Архипова Є. І. *Натурні дослідження у Софії Київській...* – С. 31.

⁷⁰ Никитенко Н. Н. *Русь и Византия в монументальном комплексе Софии Киевской...* – С. 29–33.

⁷¹ Див.: Вельманс Т., Корач В., Шпутт М. *Византийский мир.* – С. 17–18.

Ще про натурні дослідження Софії Київської

Русі єрусалимами і розглядали їх як символи небесного – Нового Єрусалиму⁷². Вони унаочнювали ідею живого зв'язку земної Церкви з Церквою Небесною і були приналежністю головних соборних храмів. Опонентка висловлює сумнів щодо можливості втілення в моделі архітектурного образу Десятинної церкви, мовляв, існує дев'ять варіантів її реконструкції, тож не відомо, який саме з них можна впізнати в цій моделі⁷³. Але її гумор тут ні до чого, бо при всіх існуючих варіантах майже всі дослідники, відштовхуючись від даних археологічних досліджень, сходяться в тому, що це був п'ятикупольний триапсидний храм з розвинутою західною частиною, високою однорядною відкритою галереєю вздовж бічних фасадів; у цього храму не було сходових веж у західних кутах будови, а з боку західного фасаду існували два входи – центральний і в капелу в південно-західному куті⁷⁴. Не важко помітити, що саме такий храм послужив прототипом моделі в руці князя, яку він ніс на вітар храму Премудрості Божої.

А адресатом урочистої процесії княжої родини був Христос – світило Небесного Єрусалиму, символізований, як і в Святому Письмі, яшмою (ясписом). На думку Є. Архипової, згаданий Мартином Ґруневегом (1584) вмонтований у парапет західних хорів “великий зелений камінь, подібний

⁷² На питання щодо єрусалимів, які порушує Є. Архипова, можна знайти відповідь у нашій монографії: *Никитенко Н. Н.* Русь и Византия в монументальном комплексе Софии Киевской... – С. 35, 40–41, 43, 61–63. Категоричність Є. Архипової є невиправданою, оскільки це питання у науці є нез'ясованим, спірним, існують різні гіпотези щодо богослужбового призначення єрусалимів (курильниці, світильники, дарохранильниці, дароносиці, релікварії-моцехранильниці). Відома дослідниця художнього металу Давньої Русі І. Стерлігова, на чю думку посилається опонентка, з цього приводу пише: “Все известные иерусалимы, принадлежащие разным эпохам, помимо общей символики «града небесного», могли иметь совершенно различные функции и давать повод для разнообразного их истолкования”. Див.: *Стерлигова И. А.* Малый сион из Софийского собора в Новгороде. – С. 284. Жодним чином не суперечить нашій концепції і зацитована Є. Архиповою думка І. Стерлігової про євхаристичний характер єрусалимів, адже мощі святих переносилися в дароносицях, що поставлялися на престол на Великому вході під час першої літургії в освячуваному храмі. Певно, що такі дароносиці могли мати і храмоподібну форму. Хибною є й думка Є. Архипової, що мощі зберігалися у храмоподібних посудинах лише у пізніші часи. Щодо можливості використання єрусалимів як релікваріїв-моцехранильниць можемо навести приклад, хронологічно близький появі Софії Київської – знаменитого срібного Ахенського релікварію з мощами прп. Анастасія Персіянина, виконаного у вигляді одноглавого візантійського храму. Релікварій у 1000–1002 рр. був піднесений візантійцями як шлюбний дар імператорові Оттону III і принцесі Феофано. Див.: *Православная энциклопедия.* – М., 2001. – Т. 2. – С. 249. Близьким цій епосі є й не менш відомий релікварій – так званий “ковчежець Срезневського” з Оружейної палати, в якому зберігалися мощі св. Дмитрія Солунського, виконаний в Салоніках в 1059–1061 рр. Цей ковчежець відтворює, як вважають, знаменитий ківорій у базиліці св. Дмитрія в Солуні. Див.: *Стерлигова И. А.* Малый сион из Софийского собора в Новгороде. – С. 278–279.

⁷³ *Архипова Е. И.* Натурні дослідження у Софії Київській... – С. 32.

⁷⁴ Літературу до питання див.: *Никитенко Н. Н.* Русь и Византия в монументальном комплексе Софии Киевской... – С. 43.

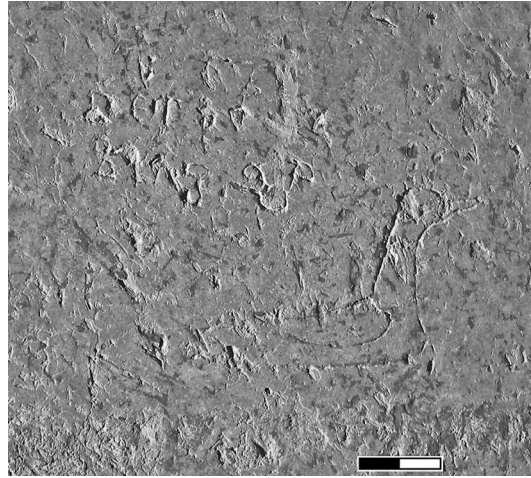


Рис. 1. Світлина графіті № 288 з Софії Київської.



Рис. 2. Прорисовка графіті № 288, виконана В. Корнієнком.

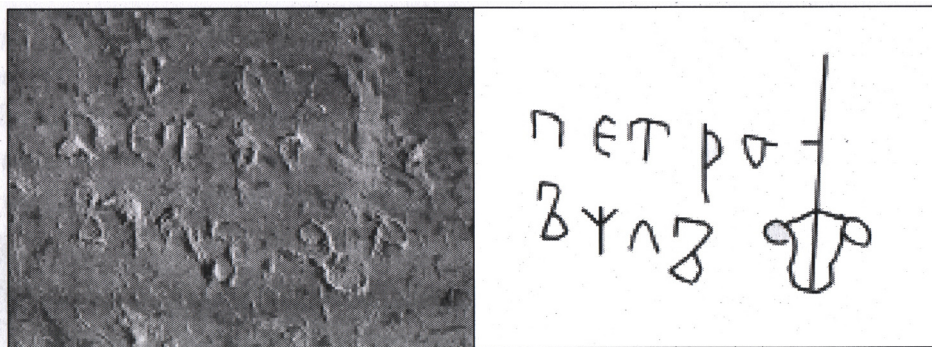


Рис. 3. Прорисовка напису з графіті № 288, виконана С. Міхєєвим.

Ще про натурні дослідження Софії Київської

до дзеркала”, не міг бути яшмою, бо для інкрустації в якості імітації коштовних каменів здебільшого використовували смальту та полив’яну кераміку⁷⁵. По-перше, такий буквалізм стосовно середньовічного сюжету просто смішний, позаяк важливою була сама ідея яшми, яку могли імітувати чим завгодно. По-друге, в плиту могла бути інкрустована і яшма, оскільки вона використовувалася в мозаїчних наборах підлог візантійських храмів⁷⁶.

У біблійному описі Небесного Єрусалиму яспис виступає як його світлом, так і муром, і першою підвалиною – наріжним каменем (Об. 21: 18-19). Варто зауважити, що в Софії Київській плита з яшмою знаходилась навпроти головного вітваря, над яким читається головний посвятний напис ансамблю: “Бог серед нього, нехай не хитається, Бог допоможе йому, коли ранок настане” (Пс. 45:6). Йдеться про Небесний Єрусалим, захищений Богом від світового хаосу, від сил зла. Ці слова здавна й дотепер промовляються в чині на закладення (посвячення) храму, який ілюструє княжий портрет. При цих словах архієрей закладає наріжний камінь – символ Христа (Пс. 117:22) у підвалини нового храму. Отже, весь ансамбль пронизаний ключовою ідеєю творення нової Русі як Церкви Христової, і невід’ємною ланкою цієї ідейної побудови була яшма – символ наріжного каменя.

Таким чином, жоден із закидів Є. Архипової на нашу адресу не є серйозно аргументованим, а відтак – наші результати натурних досліджень Софії Київської не можна вважати підваженими її критикою. Дозволимо собі переадресувати нашій опонентці висунуті нею звинувачення, особливо погане знання собору та засад наукової методології. Даремно Є. Архипова бідкається, що полеміка з нами відволікає її від високої науки. Не ми ж уповноважували пані Архипову обговорювати наші гіпотези, бо, як вважаємо, їй слід для початку уважніше познайомитися з собором, щоби займатися, як вона пише, “продуктивним науковим вивченням унікальної пам’ятки історії й культури Русі” та не перетворювати такі гучні заяви на пусті декларації.

Надія Нікітенко, Вячеслав Корнієнко (Київ). **Ще про натурні дослідження Софії Київської.**

Ця полемічна стаття є відповіддю на критичну публікацію Є. Архипової, в якій вона намагається спростувати висновки, отримані Н. Нікітенко та В. Корнієнком в результаті новітніх натурних досліджень Софії Київської. Головну увагу приділено полеміці з приводу реконструкції княжого портрета – важливого джерела для вирішення проблеми датування собору. Доводиться, що аргументація Є. Архипової не є переконливою, науково виваженою і об’єктивною.

Ключові слова: Софія Київська, епіграфіка, графіті, фрески, княжий портрет.

Надежда Никитенко, Вячеслав Корниенко (Киев). **Еще раз о натуральных исследованиях Софии Киевской.**

Эта полемическая статья является ответом на критическую публикацию Е. Архиповой, в которой она старается опровергнуть выводы, полученные Н. Никитенко и

⁷⁵ Архипова Е. И. Натурні дослідження у Софії Київській... – С. 32.

⁷⁶ Див.: Вельманс Т., Корач В., Шпутт М. Византийский мир. – С. 14.

Надія НІКІТЕНКО, В'ячеслав КОРНІЄНКО

В. Корниенко в результате новейших натурных исследований Софии Киевской. Главное внимание уделено полемике по поводу реконструкции княжеского портрета – важного источника для решения проблемы датирования собора. Обосновывается, что аргументация Е. Архиповой не представляется убедительной, научно взвешенной и объективной.

Ключевые слова: София Киевская, эпиграфика, граффити, фрески, княжеский портрет.

Nadiia Nikitenko, Viacheslav Korniienko (Kyiv). **On the Investigation of the Portraits in the St. Sophia Cathedral in Kyiv.**

This polemical paper is a response to the critical article of E. Arhipova in which she attempts to refute the conclusions of N. Nikitenko and V. Korniienko as a result of new natural investigations in St. Sophia Cathedral. The authors focus their attention on the debate over the reconstruction of the prince's portrait – an important source for solving problems for dating of the cathedral. It is shown that the arguments of E. Arhipova are not neither convincing, scientifically balanced, or objective.

Key words: St. Sophia of Kyiv, epigraphy, graffiti, wall paintings, prince's portrait.