НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ НАУК УКРАЇНИ
Інститут української археографії та джерелознавства
ім. М. С. Грушевського

СОФІЯ КИЇВСЬКА:

Візантія. Русь. Україна

Збірка наукових праць

присвячена 150-літтю з дня народження

Дмитра Власовича Айналова (1862–1939 рр.)

Київ – 2012

УДК 947.7:726
ББК
С681

Затверджено до друку Вченою радою Інституту української археографії та джерелознавства ім. М.С. Грушевського НАН України (протокол № 4 від 03 липня 2012 р.).

Редакційна колегія:

д. іст. н., проф., член-кор. НАН України П.С. Сохань – голова; к. іст. н. О.О. Маврін – заступник голови; д. іст. н. В.С. Александрович; д. іст. н., проф. М.М. Болгов (Білгород); д. іст. н., проф. М.Ф. Дмитрієнко; д. іст. н., проф. Ю.А. Мицик; д. іст. н., проф. Н.М. Нікітенко; д. іст. н., проф. В.І. Ульяновський; д. мист. А.О. Пучков; д. мист., проф. Д.В. Степовик; д. філол. н., проф. О.В. Александров; д. філ. н., проф. Ю.В. Пелешенко; к. іст. н. Д.В. Бурім; к. іст. н. А.М. Домановський; к. іст. н. В.В. Корнієнко; к. іст. н. О.М. Луговий; к. іст. н. І.Є. Марголіна; к. іст. н. О.В. Файда; к. філол. н. Н.О. Колянко (Дрезден); к. філос. н. С.В. Бондар; Д.С. Гордієнко – відповідальний секретар.

Упорядники: Д. С. Гордієнко, В. В. Корнієнко

Софія Київська: Візантія. Русь. Україна. Вип. II**:** збірка наукових праць, присвячена 150-літтю з дня народження Дмитра Власовича Айналова (1862–1939 рр.) / Від. ред. д. іст. наук, проф., чл.-кор. НАН України П.С. Сохань; упоряд. Д.С. Гордієнко, В. В. Корнієнко. – К., 2012. – 464 с.

Збірку присвячено 150-й річниці від дня народження видатного вітчизняного вченого-візантиніста і русиста, блискучого історика мистецтва та культуролога, професора Д.В. Айналова (1862–1939). Низку статей і публікацій присвячено життю та творчості вченого. Значний цикл матеріалів збірки відображує результати новітніх досліджень Софії Київської та інших київських храмів. Низка статей присвячена висвітленню окремих питань історії та культури Візантії, Русі й України, а також історіографії Русі та Візантії.

Книга призначена для істориків, археологів, мистецтвознавців, студентів вищих навчальних закладів та всіх, хто цікавиться історико-культурною спадщиною Візантії, Русі й України.

ISBN 978-966-02-6570-7

© Автори статей, 2012
© Гордієнко Д. С., Корнієнко В. В., 2012
© Інститут української археографії та джерелознавства ім. М.С. Грушевського НАН України, 2012

ДМИТРО АЙНАЛОВ І "СОФІЯ КИЇВСЬКА"

Книга "Софія Київська: Візантія. Русь. Україна", що є продовженням минулорічної збірки, виданої на пошану відомої дослідниці Софійського собору Надії Нікітенко, присвячена іншому видатному досліднику пам'ятки – Дмитру Айналову. Саме в цьому році виповнилося 150 років від дня його народження. Життєвий і науковий шлях вченого тісно пов'язаний з Україною. Тут, у Маріуполі, він народився, в Одесі здобув вищу освіту, а в Києві дебютував як науковець. Саме дослідження видатної пам'ятки Русі-України – Софії Київської, проведене ним разом з другом і колегою, однокласником по навчанню у Н. Кондакова в Новоросійському університеті Є. Рєдіним, принесло авторам, на той час ще студентам, наукове визнання. А тому стає зрозумілим, що життя і творчість Айналова не можуть пройти повз "Софію Київську".

Майже тридцять років тому Г. Вздорнов, приступаючи до розгляду діяльності Айналова і Рєдіна, відмічав, що ім'я останнього мало кому відоме, в той час як перший відомий всім[1]. Однак на сьогодні життєвому і творчому шляху Є. Рєдіна присвячено низку публікацій[2]. Особа ж Айналова лише в останній час стала об'єктом наукового інтересу. Фактично, на сьогодні можна назвати лише одну ґрунтовну наукову працю[3], в якій дається досить детальний нарис біографії та огляд праць і архіву вченого. Тож постать Д. Айналова радше належить до категорії тих, про кого чули, але не знають.

Подібна ситуація була і за життя вченого. За словами самого Айналова, висловленими ще за два роки до захисту докторської дисертації, в Московському університеті "ніхто (майже весь факультет, за винятком трьох людей) не знають, ані хто я, ані що я, не знають, що я писав і що робив"[4]. Ситуація зрозуміла і незрозуміла водночас. Класицизм, на якому була побудована вища освіта загалом, повільно здавав свої позиції. Н. Кондаков у мистецтвознавстві першим похитнув цю монополію і фактично створив науку візантійського мистецтва. Кондаков "копав" широко і глибоко. Однак, Айналов, зпершись на метод вчителя, пішов далі, його дослідження вражають не так глибиною як широтою тематики, що часто закидалось вченому, в тому числі з боку вчителя. Новий матеріал, що не був достатньо опрацьований, давав значні пер-

---

[1] *Вздорнов Г.И.* История открытия и изучения русской средневековой живописи. XIX век. М., 1986, с. 267.

[2] Див., напр.: *Філіппенко Р.І., Куделко С.М.* Є.К. Рєдін – професор Харківського університету. Харків, 2008.

[3] *Анфертьева А. Н.* Д.В. Айналов: жизнь, творчество, архив // Архивы русских византинистов в Санкт-Петербурге. СПб., 1995, с. 259–312.

[4] Цит. за: *Анфертьева А. Н.* Д.В. Айналов.., с. 270, прим. 80.

спективи. Для сучасників він ще був мало цікавим. Саме в епоху Айналова ламався стереотип щодо Візантії, і візантиністика як наука впевнено виборювала собі місце в системі історичного, філологічного, а, заразом, і мистецтвознавчого знання. На межі XIX–XX ст. виникає і низка поважних візантологічних часописів: "Византийский временник", "Byzantinische Zeitschrift", а дещо пізніше "Byzantion". Тож, Айналов, який за вже класичною характеристикою його творчості, даної М. Бруновим, і визначив самостійний характер візантійського мистецтва[5], дав гідну відповідь викликам часу, вписавши своє ім'я до когорти основоположників російської школи візантиністики.

Проте, якщо Н. Кондаков загалом скаржився на долю, що народився в Росії, то Д. Айналову непощастило жити в радянській державі 1920–1930-х рр., коли наука, а тим більше візантиністика з її церковними старожитностями, була зовсім не потрібною для "переможного пролетаріату". Знайти в мистецтві Візантії класову боротьбу не просто, вчений був змушений підлаштовуватись і змінювати теми, стаючи таким чином "фахівцем" з давньоруської літератури тощо. І це саме тоді, коли був здобутий досвід, вироблений власний метод, а головне – створено наукову школу. На десятки років була перервана традиція, дослідження візантійського мистецтва зводилось до зовнішнього опису пам'яток, без жодного зрозуміння їх внутрішнього змісту і семантичної наповненості. Прикро, але Кондаков – Айналов – Рєдін являють собою замкнену епоху. Їхні імена стоять поруч і творять потужний базис для подальшого розвитку вітчизняної та світової візантиністики.

Пам'ять про вченого немислима без розвитку його теми. Зрозуміти ж біографію можна тільки в контексті колег і взагалі людей епохи. Тому друга частина збірки також контекстуально вписується в ювілейний вимір Айналова. Без нових досліджень з тематики вченого ніколи не вдасться оцінити і доробок наших попередників. У науці повного спростування якоїсь теорії навряд чи колись вдасться досягти, те, про що ми не знаємо, ще не є таким, чого немає. Наука, як і суспільство, часто йде по колу, відкриваючи в тих самих темах і гіпотезах нові горизонти. Перефразовуючи Е. Бьорка, ми маємо ширший кругозір, бо спираємось на доробок наших попередників. Будь-яке дослідження є підсумком попередників і базою для наступників. Софія Київська дала Айналову старт у науку, сподіваємось, і збірка "Софія Київська" внесе свій вклад як у дослідження життя і творчості Дмитра Власовича Айналова, так і у розвиток візантиністики та україно-руської тематики загалом.

Дмитро Гордієнко, Вячеслав Корнієнко

---

[5] *Брунов Н.* Памяти Д.В. Айналова (1862–1939) // Архитектура СССР, 1940, № 3, с. 66.

Василий Ульяновский

УКРАИНСКИЕ СЮЖЕТЫ В ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВЕ ДМИТРИЯ ВЛАСЬЕВИЧА АЙНАЛОВА

Для многих название статьи покажется весьма странным. Какие “украинские сюжеты”? Пользовался ли Айналов вообще термином/определением/названием/словом “Украина”, “украинский”? Не собирается ли автор “украинизировать” выдающегося российского ученого? Отчасти эти вопросы, могущие возникнуть именно у российских коллег, и стали причиной того, что автор решил писать об “украинских сюжетах” на русском языке. Впрочем, во времена Айналова это было далеко не новостью даже для убежденных украинцев (в смысле их однозначной самоидентификации), начиная от всем известного историка запорожского казачества Д. Эварницкого (Яворницкого), его коллеги Я. Новицкого и многих других.

Прецедентом для такой постановки вопроса стал факт приглашения руководством Постоянной комиссии Всеукраинской Академии наук для составления Биографического словаря деятелей Украины в 1930 г. Д. Айналова написать свою автобиографию и составить список трудов для включения в этот словарь[1]. Более того, не столько факт этого приглашения (члены Комиссии весьма расширительно понимали круг “деятелей Украины”, о чем скажем ниже), сколько положительный ответ на это Дмитрия Власьевича и присланная им автобиография. Именно данный факт свидетельствует, что сам выдающийся искусствовед считал возможным вписать себя в число “деятелей Украины”[2]. При этом именно для киевского словаря ученый написал более подробную и полную автобиографию, нежели для ленинградских учреждений (сохранившийся в его архиве текст)[3].

Почему же Айналов решился на свою “украинскую контекстуализацию”? Как нам представляется, ответ на этот вопрос находится в концепции М. Могилянского – непосредственного руководителя Комиссии по Биографическому словарю деятелей Украины – кого именно можно отнести к “деятелям Украины”. Дмитрий Власьевич подпадал сразу под несколько параметров этой концепции: был рожден на территории, которая

[1] СПб. филиал Архива РАН, ф. 737, оп. 2, ед. 60, л. 1–4.
[2] Автограф автобиографии Д. Айналова датирован 7 июня 1930 г. (ИР НБУВ, ф. X, ед. 4764, л. 1–7 (с оборотами). Текст публикуется в настоящем сборнике Д. Гордиенко.
[3] СПб. филиал Архива РАН, ф. 737, оп. 1, ед. 168, л. 1–3; ИИМК РАН (СПб.). ОР, ф. 2, оп. 3, ед. 9, л. 13–14.

в то время (1930 г.) была составной частью Украины (официально местом рождения ученого назывался Мариуполь), занимался древнерусским искусством киево-русского периода (история Киевской Руси в границах современной Украины воспринималась как неотъемлемая часть общей истории Украины) и был выдающимся ученым "каким-либо образом касающимся Украины", имевшим европейскую известность своими трудами[4]. Все эти три начальных пункта в определении "деятелей Украины", представленном М. Могилянским, "накладывались" на Айналова стопроцентно. Самой большой проблемой было как раз творчество. Считал ли Айналов историю Киевской Руси "украинской составной"? Создатели Словаря однозначно таковой (притом только украинской) ее считали[5]. У Айналова термин "украинский" встречается, кажется, лишь в неизданной рукописи, посвященной истории украинского искусства XIV–XVIII вв.[6] Эта работа создавалась в то время, когда в жарких баталиях обсуждался вопрос о "древнерусской народности" как единстве восточнославянского содружества россиян, украинцев и белорусов, которое "обрушилось" именно в XIV в., что привело к "разделению" народностей и их вхождению в разные государственные объединения[7]. Кроме того, концептуально вопрос заключался в этническом или территориальном подходе к истории Украины. В случае с Комиссией и самим Айналовым речь шла о территориальном концепте Украины, в свете которого историей Украины считались все события от самого появление первобытного человека на данной территории. Как представляется, Д. Айналов именно так и воспринимал тот факт, что история Киевской Руси и ее искусства – это история Украины, в такой же степени, как и России или Белоруссии. Однако его личная самоидентификация, конечно же, была исключительно русская, хотя он и родился на территории, принадлежащей Украинской ССР. Для него вопрос сознательной самоидентификации и "приписок/прописки" не стоял, как и вопрос о физическом проживании в определенные периоды жизни в Украине и частичной принадлежности тематики своих трудов украинской истории.

---

[4] ИР НБУВ, ф. X, ед. 5151, л. 1.

[5] См.: *Ляшко С.М.* Українські біографічні довідкові видання XIX–XX ст.: історичні та теоретико-методичні засади. Запоріжжя, 2010.

[6] СПб. филиал Архива РАН, ф. 737, оп. 1, ед. 40, л. 1–22.

[7] См.: *Юсова Н.* Генезис концепції давньоруської народності в історичній науці СРСР (1930-ті – перша половина 1940-х рр.). Вінниця, 2005; *Толочко П.П.* Древнерусская народность: воображенная или реальная. СПб., 2005, и полемические заметки Н. Юсовой на эту книгу*:* Молода нація. Альманах, 2005, № 4, с. 187–200.

Итак, свою жизнь и творчество Д. Айналов "уделял" и России, и Украине. Наверное, если бы он получил приглашения из Греции, Италии, Франции и других европейских и не только европейских стран, то и в их национальные энциклопедии послал бы свои биографические данные, поскольку самое важное в его жизни – творчество ученого – касалось искусства почти всей Европы, части Азии и Африки, то есть, всего христианского мира, античности, а также восточных древностей. Однако к Украине он имел прямое отношение, также как к территории некраткосрочного, хоть и временного обитания и образования, посему не только творчество, но и определенные жизненные циклы Айналова также были связаны с Украиной. Все это некоторым образом "оправдывает" не только самого Дмитрия Власьевича, пославшего свою автобиографию для Словаря деятелей Украины, но и автора данных строк в нестандартной постановке вопроса жизнеописания выдающегося ученого.

Начнем с "украинских сюжетов" именно **в жизни** Д. Айналова. Здесь изначально мы сталкиваемся с почти детективным, если не комическим, сюжетом разного определения самим ученым места своего рождения. Вслед за неоднозначностью указаний самого Айналова пошли и его современники, в частности авторы некрологов[8]. В большинстве случаев указывается, что Дмитрий Власьевич родился 8 февраля 1862 г. в г. Мариуполе Екатеринославской губернии в купеческой семье. Сам Айналов в автобиографии, сохранившейся в его архиве, также указал первоначально Мариуполь, а затем зачеркнул и написал Кострома[9]. О Костроме как своем месте рождения сообщал ученый и в учетной карточке из личного дела Эрмитажа[10]. Заполняя анкету для Комитета по изучению научных сил России в 1931 г., Айналов указал местом своего рождения Полтаву (!)[11] Почему произошли такие разночтения, и может ли Айналов считаться уроженцем Украины? Можно предполагать, что сведения о своем рождении ученый получал от матери и сестер, последние, по-видимому, по разному вспоминали о месте рождения брата – так возникли Кострома и Полтава. Семья действительно "странствовала", поскольку лишилась

[8] *Брунов Н.* Памяти Д.В. Айналова (1862–1939) // Архитектура СССР, 1940, № 3, с. 66–67; *Жебелев С.* Памяти Д.В. Айналова (1862. II. 21 – 1939. XII. 12) // Известия АН СССР. Отделение литературы и языка, 1940, № 3, с. 133–135; *Алпатов М.* Д.В. Айналов // Искусство, 1940, № 1, с. 172–174; *Каргер М.К.* Д.В. Айналов (1862–1939) // КСИИМК, 1940, вып. 4, с. 3–5; *Банк А.В.* Айналов Д.В. // СГЭ, 1940, № 2, с. 28 и др.

[9] СПб. филиал Архива РАН, ф. 737, оп. 1, ед. 168, л. 1.

[10] *Анфертьева А.Н.* Д.В. Айналов: жизнь, творчество, архив // Архивы русских византинистов в Санкт-Петербурге / Ред. И.П. Медведев. СПб., 1995, с. 261–262, прим. 15.

[11] СПб. филиал Архива РАН, ф. 155, оп. 2, ед. 8, л. 128.

кормильца-отца. Мариуполь же стал чуть ли не последним местом пребывания вдовы с детьми, и здесь Дмитрий обучался в классической гимназии. Именно эта память о Мариуполе могла быть "личной" осознанной памятью Айналова, поэтому он и считал изначально местом своего рождения Мариуполь. Кострома и Полтава "возникли" спонтанно, по-видимому, из воспоминаний членов семьи ученого. Напомним, что Кострома была обозначена в анкетах для ленинградских учреждений – для них он был русским и по рождению. А что же Айналов сообщал в своей автобиографии для Слова деятелей Украины? Вот его слова: "Родился в 1862 году в г. Мариуполе Екатеринославской губ."[12]. Таким образом, в соответствии с концепцией определения "деятелей Украины" создателей Словаря, Айналов четко подпадал под определение "рожденный в Украине".

Если с местом рождения у самого Айналова существует некая путаница, поскольку его метрическое свидетельство (о крещении) не найдено, то образование, как среднее, так и высшее, он все же получил в Украине (в территориальном смысле на время составления Словаря). Как уже указывалось, в Мариуполе Дмитрий закончил классическую гимназию (1884 г.), а в Одесе – историко-филологический факультет Новороссийского университета (1884–1888), где под руководством Н. Кондакова специализировался по истории искусств.

На этом, собственно, и закончился "первый украинский период" в жизни Айналова, поскольку с начала 1889 г. он, вслед за учителем (Кондаковым), переехал в Петербург, где был "прикомандирован" к Петербургскому университету для подготовки к профессорскому званию без содержания (стипендии). Лишь эпизодически затем он пребывал в Украине. В частности, летом 1890 г. Айналов получил оплачиваемую Одесским обществом истории и древностей командировку для изучения памятников древности в Херсонесе и Керчи, где описывал греческие надписи, крест VII в. из Херсонеса, частные коллекции и пр. Тогда же императорское Русское археологическое общество (далее – РАО) поручило ему составить карту монетных и вещественных кладов Киева[13]. Сохранился, в частности, черновик отчета ученого о работах в Киеве[14].

С нового учебного года 1890 г. Д. Айналов был избран и утвержден приват-доцентом по кафедре теории и истории искусств Казанского университета. Однако вскоре ученый получил командировку за границу

[12] ИР НБУВ, ф. X, ед. 4764, л. 2.
[13] ИР НБУВ, ф. X, ед. 4763–4764, л.1–1об.
[14] СПб. филиал Архива РАН, ф.737, оп. 1, ед. 159.

и на несколько лет осел в Западной Европе, занимаясь особо изучением итальянских мозаик[15]. Кстати, в одной из этих поездок он познакомился в Риме с М. Нестеровым, который изучал итальянскую живопись, готовясь к работам по новым росписям киевского Владимирского собора (перед поездкой он уже создал известные образы святых) и изготовлении мозаик церкви Спаса на крови в Петербурге. Художник вспоминал об этом: "Скоро мы сошлись с Айналовым …, виделись ежедневно. Айналов много мне способствовал своими занятиями и советами … Благодаря Айналову, я осмотрел те церкви, коих не было в списке, данном мне Праховым"[16]. В свою очередь, ученый с интересом слушал размышления об итальянской живописи художника, замечая, что "художники смотрят на живопись иначе, чем историки искусства, и поэтому обмен мнениями был для меня очень интересен"[17]. Эта встреча важна для нас в том смысле, что оба затем много времени, сил и творческого потенциала посвятили именно Киеву каждый в своей области, и их римские встречи и собеседовании для обоих были моментом накопления "интеллектуального и эстетического капитала".

Айналов увлекался многим: римскими мозаиками, творчеством Рафаэля и Леонардо да Винчи, византийскими памятниками Афона, Турции и важнейших центров Греции, мавританско-испанским, древнероманским и романо-готическим искусством. Все это ему в последующем очень помогало в изучении древнерусского искусства, в частности, памятников Украины. Сам Дмитрий Власьевич считал, что для ученого "по нашим условиям, переход от античного мира к средневековому, в особенности византийскому, вполне законен, естественен"[18]. Посему, как и его учитель Н. Кондаков, Айналов от Востока, античности, Византии и Возрождения перешел к изучению древнерусского искусства, на "новый этап достижений методологического характера"[19].

Не случайно даже во время защиты докторской диссертации (1900 г. Московский университет) "Эллинистические основы византийского искусства", он заявил, что с этой темой "мы подходим близко к вопросу об источниках и характере древнерусского искусства"[20].

---

[15] Подробнее см.: *Анфертьева А.Н.* Указ. соч., с. 264–265.
[16] *Нестеров М.В.* Воспоминания. М., 1989, с. 207–209.
[17] РНБ (СПб.). Отдел рукописей, ф. 608, оп. 1, ед. 506, л. 20–20об.
[18] *Айналов Д.В.* Академик Н.П. Кондаков как историк искусства и методолог // Н.П. Кондаков. Воспоминания и думы / Сост. И.Л. Кызласовой. М., 2002, с. 330.
[19] Там же, с. 340.
[20] Речь на докторском диспуте. СПб. филиал Архива РАН, ф. 737, оп. 1, ед. 19, л. 11.

Не случайно также, что еще в Казани Айналов начал читать курсы по русскому искусству до XVI в.

В последние три года пребывания в Казани ученый активно работал над древнерусскими сюжетами, в частности о Киеве X–XI вв. и о "Слове о полку Игореве"[21]. Особое внимание Айналова привлекла поездка княгини Ольги в Царьград и знаменитое блюдо, считавшееся ее даром в Св. Софию. Сам исследователь полагал, что эта его работа является переходом в изучение древней Руси: "Это мой переход к русским древностям"[22]. В 1902 г. на Археологическом съезде в Харькове ученый сделал два доклада именно об этом: "Поездка Ольги в Царьград и древняя цареградская жизнь", "Мраморы и инкрустация Киево-Софийского собора" (см. ниже). А в следующем году, после перехода в Санкт-Петербургский университет, прочитал там вступительную лекцию "Летопись о начальной поре русского искусства". Во всех этих "древнерусских студиях" Айналову очень помогали его познания, почерпнутые в Италии, Константинополе и Греции, и в первую очередь – материалы по византийскому искусству. К стати, все путешествия ученого в Константинополь, в Грецию и на Афон проходили через Украину, поскольку корабли отправлялись из Одессы[23]. Таким образом, постоянно отправляясь на христианский Восток и в столь любимую Византию, Айналов проходил почти путь "из варягов в греки", нередко заезжая по дороге в Киев и Чернигов с их памятниками "византийских окраин". Склонность ученого к древнерусским сюжетам, в частности, древностям киево-русского времени, заметили даже не специалисты. В частности, киевский профессор М. Довнар-Запольский в 1902 г. предложил Айналову написать для готовившейся под его редакцией "Книги для чтения по русской истории" раздел по истории искусства Киевской Руси[24]. Искусствовед принял предложение и дополнительно представил для публикации в этом же издании отдельное исследование о путешествии княгини Ольги в Царьград (обе работы вышли в 1904 г., см. ниже). В том же 1902 г. Айналов, по поручению Московского археологического общества, ездил в Киев для изучения и описания икон коллекции епископа Порфирия (Успенского), а также исследования мраморной резьбы древних киевских храмов.

[21] *Анфертьева А.Н.* Указ. соч., с. 271–272.
[22] Цит. по: *Анфертьева А.Н.*Указ. соч., с. 272.
[23] См. дневники путешествий с соответственными описаниями: СПб. филиал Архива РАН, ф. 737, оп. 1, ед. 15.
[24] СПб. филиал Архива РАН, ф. 737, оп. 2, ед. 32, л. 1–3.

Важно отметить также то, что с Киевом его постоянно связывали "узы творчества". В основе этих связей были музей и его творец. Речь идет о знаменитом Церковно-археологическом музее при Киевской Духовной Академии, сосредоточившем более 40 тыс. предметов разных времен и из разных стран христианского мира, а также его "душа, голова и сердце" – профессор Николай Иванович Петров[25]. Коллекции ЦАМа привлекали многих ученых (в том числе Н. Кондакова). Д. Айналов также изучал, анализировал, публиковал немало предметов христианского искусства из этого Музея. Поскольку же он не мог часто лично посещать Киев, то его переписка с Н. Петровым была обширной и неимоверно интеллектуально насыщенной[26]. Таким образом, "виртуальная" связь с Киевом через ЦАМ, его уникальные экспонаты "византийской традиции" и личность Н. Петрова была почти непрерывной. Из этой переписки возникали целые сюжеты исследований и сами исследования Айналова. Выясняется, что уже со времен студенчества, когда ученый писал первую работу о Софийском соборе, он изучал и экспонаты ЦАМа (Айналов вспоминал о своих зарисовках 1889 г.). Затем при каждом посещении Киева обязательно старался побывать в Музее, чтобы лично "осязать" изучаемые по своим старым зарисовкам и заметкам экспонаты. Увиденные в ЦАМе замечательные памятники христианского искусства "не отпускали" Айналова, и мысленно он бывал в Киеве так часто, как часто обращался к определенным сюжетам. В частности, с 1898 г. Айналов активно занимался изучением энкаустических икон коллекции епископа Порфирия (Успенского), переданной в ЦАМ, мозаической иконкой св. Николая и резным (по слоновой кости) образом Богородицы с младенцем из коллекции А. Муравйова (также в ЦАМе)[27]. Не менее интересно, что энкаустические иконы ЦАМа Айналову были нужны для сопоставления с двумя подобными иконами, находившимися в родном для него Мариуполе. В этом вопросе "соединились" Киев и Мариуполь, но посредством ранневизантийской иконописи, что весьма символично во многих смыслах жизни и творчества ученого – свидетельство его поликонтекстуальности.

Подчеркнем, что его исследования русско-византийских культурных связей "проходили" через Киев уже с 1900 г., когда ученый регулярно

[25] О ЦАМе и Н. Петрове см.: Микола Петров. Скрижалі пам'яті. К., 2003; Микола Петров. Скрижалі пам'яті. Коментарі та додатки. К., 2003.

[26] Впервые опубликована нами в книге: Микола Петров... Коментарі та додатки.., с. 129–136. Новая публикация осуществлена в настоящем сборнике О. Файдой.

[27] Микола Петров... Коментарі та додатки.., с. 129–130.

списывался с Н. Петровым именно по данной проблематике. Как видно из писем, именно в этом году Айналов начал комплексное исследование, сообщая 21 июня 1900 г. Петрову, что тема распадается на несколько отдельных сюжетов: Царьград в IX–XII вв., Киев в IX–XII вв., Русь и Царьград, прием послов и князей при царьградском дворе, в частности княгини Ольги[28]. Айналов буквально "заболел" этой тематикой, а княгиня Ольга просто "преследовала" ученого. И он постоянно писал в Киев Петрову, прося у Николая Ивановича фотографии, словесные описания, уточнения, новые издании (главным образом, публикации экспонатов ЦАМа). Это очень важная "составная" как жизни (своеобразное дистанционное пребывание в Киеве, находясь в Казани), так и творчества Айналова, которую не только нельзя игнорировать, но и следует специально изучать (и не только в отношении Киева, а также во всех других случаях дистанционного "присутствия" через конкретные памятники искусства и коллег).

В частности, "черные иконы" (так называли энкаустические иконы коллекции Порфирия Успенского) крепко удерживали внимание и интерес Айналова. И если изначально были идентифицированы как энкаустические две иконы (при помощи Кондакова и Айналова), то позже сам Петров идентифицировал еще две. Айналов сразу же возжелал иметь их фотографии и точное описание всех параметров. Одновременно (все тот же 1900 г.) его сильно заинтересовали фрески развалин так называемой Юрьевой божницы (уцелевшая апсида церкви архангела Михаила, расписана в 1098–1125 гг. при Владимире Мономахе, упоминается в летописи под 1151 г. и связывается с Юрием Долгоруким) в Остре Черниговской губернии[29], которые (фрески с изображением Богоматери и двух архангелов, Евхаристии и святителей) стали широко известными в конце 90-х гг. XIX в[30]. Искусствовед пытался также разобраться с иконографией Печерской (Свенской) Богоматери, а также очень желал изучить пребывающую в драгоценном окладе над царскими вратами Успенского собора Киево-Печерской Лавры старинную икону Успения, однако добиться снятия оклада с этого важного для монастыря сакрального образа было совершенно нереально[31].

Однако больше всего Айналова "задела" икона св. княгини Ольги с каким-то предметом в руках. Именно благодаря письмам к Н. Петрову с конца 1900 г. можно видеть, как развивается этот сюжет, как Айналов

[28] Микола Петров... Коментарі та додатки.., с. 130.
[29] Там само, с. 131–132.
[30] *Константинович М.* Развалины Юрьевской божницы в с. Старогородке // Киевская старина, 1896, № 11, с. 129–139.
[31] Микола Петров... Коментарі та додатки.., с. 133.

интуитивно приходит к дару Ольги Софии Константинопольской, как ищет подтверждения своей гипотезы и на иконах княгини Ольги. Ученый изначально был убежден, что речь идет об описанном Антонием Новгородским "блюде" книги Ольги, виденном им в царьградской Софии. Айналов писал Петрову 18 декабря 1900 г.: "Икона Ольги не дает мне покоя"[32]. Мысль его пульсировала с неимоверной силой: ученый был уверен, что почти нашел и само "Ольгино блюдо", а также, пусть и позднее, изображение "реального" сюжета – "Ольга пред Патриархом"[33].

Все это "горение" древнерусскими сюжетами и киевскими предметами старины (хоть в значительной мере далеко не киевского происхождения – экспонаты ЦАМа) было на некоторое время приглушено зарубежными поездками и исследованием "иных миров" в жизни и творчестве. Тем не менее, после многочисленных заграничных командировок и изучения античного и средневекового искусства разных стран Европы, Айналов прилагал полученные знания к новому исследовании памятников Херсонеса по заданию Московского археологического общества (1904–1905 гг.), где открыл три греческие надписи, из которых "одна в 41 строку представляет замечательный херсонесский декрет IV столетия", а также некоторые мраморные памятники античного и византийского времени[34]. В автобиографии 1930 г. Айналов отмечал, что составил описание мраморов Херсонеса, "до сих пор не изданное" – "обширный научно обработанный каталог мраморов, готовый к печати, находится в моем портфеле"[35] (эта рукопись в архиве ученого в настоящее время отсутствует, сохранился лишь первичный вариант[36]). Среди рукописей ученого сохранилась также работа "Уваровская базилика и ее комплекс с крещальней в Херсонесе"[37]. Из переписки Айналова видно, что побуждала его к дальнейшему изучению херсонесских памятников графиня П. Уварова[38].

Айналов использовал любую возможность, чтобы вырваться из далекой не только от Византии, но даже от Древней Руси Казани и заняться любимыми темами по истории искусства. "Казанский плен" (или, как он выражался, "казанское сидение") угнетал ученого, он часто жаловался

---

[32] Микола Петров... Коментарі та додатки.., с. 133.
[33] Там само, с. 133.
[34] ИР НБУВ, ф. Х, ед. 4764, л. 5.
[35] Там же, л. 5об.
[36] СПб. филиал Архива РАН, ф. 737, оп. 1, ед. 101, л. 713–723.
[37] Там же, оп. 1, ед. 92.
[38] *Анфертьева А.Н.* Указ. соч., с. 272–273. См. письма П. Уваровой к Д. Айналову за 1902–1907 гг.: СПб. филиал Архива РАН, ф. 737, оп. 2, ед. 93.

своим друзьям и коллегам (в письмах) на затхлость атмосферы, на оторванность от цивилизации. В связи с этим у Н. Кондакова возникла идея перевести ученика на Украину, в Харьковский университет, где уже находился Е. Редин. И. Цветаев же туманно обещал ученому перевод в Москву. Но оказалось, что его ожидал Петербургский университет, куда Айналов попал не без значительных усилий многих близких ему лиц (против избрания Дмитрия Власьевича выступил известный исследователь киевских древностей, руководитель реставрациями Кирилловской церкви, Софийского собора и росписями Владимирского собора А. Прахов)[39]. Став 11 июля 1903 г. ординарным профессором Петербургского университета, Айналов избрал темой своей первой актовой речи не римские мозаики (магистерская диссертация), не эллинистическое влияние на византийское искусство (докторская диссертация), а древнерусскую тематику – "Летопись о начальной поре русского искусства" (о капищах, болванах-кумирах, др. артефактах дохристианского искусства)[40]. В числе его курсов за все время университетского преподавания ведущее место занимал курс истории древнерусского искусства до XVI в. Своих студентов он неизменно возил на "археологические экскурсии" в Киев и Чернигов с заездами в имение Айналова в Козельце.

Летом 1906 г. ученый получил командировку от РАО для изучения церковной архитектуры в Киев, Чернигов, Овруч, Остер, Переяслав. Он изучал архитектуру церквей домонгольского периода, сделал много зарисовок и фотографий. Немалое количество фотографий киевских и черниговских древностей сохранилось в его архиве[41]. Все эти собранные материалы были положены в основу его специального доклада об архитектуре черниговских храмов (см. ниже). Теперь он посещал и Киев, и Чернигов, и остальные древнерусские города в компании своих учеников и последователей. Вместе они делали важные открытия (например, в Новгороде). Несколько раз вся "айналовская компания" посещала и работала в ЦАМе у Н. Петрова. При этом Дмитрий Власьевич писал киевскому коллеге: "Как много у нас материала для науки, и как мы мало работаем, как мало знаем, особенно я!"[42] Этой фразой было очень много сказано. Но самое главное состояло в неистребимой и с годами так и не заполняемой жажде знаний, которых всегда было недостаточно, мало, они

[39] Подробнее см.: *Анфертьева А.Н.* Указ. соч., с. 274–276.
[40] *Айналов Д.В.* Летопись о начальной поре русского искусства // Отчет о состоянии и деятельности имп. Санкт-Петербургского университета за 1903 г. СПб., 1904, прил, с. 1–33.
[41] СПб. филиал Архива РАН, ф. 737, оп. 1, ед. 147, л. 1–163.
[42] Микола Петров... Коментарі та додатки.., с. 135.

всегда оказывались неполными и порождали некое сожалении об ограниченности своих возможностей в стиле известной фразы Экклезиаста об умножении познания и скорби.

Почти каждое лето Айналов ездил "в свою усадьбу" в Козелец Черниговской губернии, где с 1907 г. он приобрел дом с приусадебным участком. С этого времени его "украинские сюжеты" в жизни стали более-менее регулярными, хотя и кратковременными. Так, в 1912 г. он приглашал к себе в Козелец исследователя древнего Вышгорода В. Ляскоронского для обсуждения книги последнего о Вышгороде, обещая взять "на этот случай и материалы по Киеву и русским древностям"[43]. Из Козельца Айналов путешествовал в ближние Чернигов и Киев – "хочу специально снова видеть Киев по многим вопросам", где собирался "много посмотреть с разных точек зрения"[44]. Здесь, в Козельце, часто жили и его ученики, коллеги, друзья, с которыми так приятно было обсуждать искусство вообще и древнерусское в особенности, поскольку оно пребывало буквально "под боком", его можно было созерцать, рассматривать, обмениваться мнениями возле самих памятников. Все это исподволь "привязывало" Айналова к Украине, которую он чувствовал уже и на бытовом, и на языковом уровнях.

Символично, что именно в 1907 г. Н. Петров написал Айналову о новой важной находке – резной пластинке слоновой кости. Именно Дмитрий Власьевич датировал ее VI в. и загорелся необычайно. Для него открывалась "дверь" в новое детективное исследование: Айналов попытался найти разные фрагменты единого оклада, частью которого была киевская пластинка. Это напомнило ему подобное расследование относительно Равеннского оклада Евангелия, фрагменты которого он отыскал в Риме, Лондоне, Петербурге и Равенне. Киевскую пластинку он также считал честью оклада и уже знал, где находится другая подобная пластинка того же оклада. Айналов просто не мог найти слов для благодарности Н. Петрову за сообщение об уникальной по своему мастерству пластинке: "Очень, очень благодарен Вам за извещение о такой важной находке"[45]. Петров, в свою очередь, также был благодарен Айналову за ценные консультации, указания и саму науку работы с памятниками иконографии, в частности энкаустическими. В изданном им альбоме синайских и афонских икон коллекции Порфирия Успенского киевский ученый

[43] ИР НБУВ, ф. III, ед. 47299, л. 6.
[44] Там же, л. 6–6 об.
[45] Микола Петров... Коментарі та додатки.., с. 134.

искренне благодарил своего петербургского коллегу[46], который в ответ писал ему: “Спасибо, что и меня помянули”[47].

В 1914 г. Д. Айналов был избран членом-корреспондентом имп. Академии наук, а в следующем году, к 25-летнему юбилею творческой деятельности ученого, его ученики издали сборник статей. Примечательно, что практически все они были посвящены памятникам именно древнерусского искусства времен Киевской Руси[48].

В 1916 г. Айналов перенес тяжелую операцию и с апреля 1917 г. перебрался в Козелец для поправления здоровья – украинская земля и климат оказались для него весьма целебными. Здесь его застала революция и все последующие бурные события политической и общественной жизни. 1917–1918 и частично 1919 гг. Д. Айналов провел в Козельце (информация об этом содержится в письмах к С. Жебелеву[49]). Здесь ученый пытался философски осмыслить происходящие необратимые и пугающие изменения общества (философские зарисовки под титулом “Ужас” и др.)[50]. Выезд в Петроград был невозможен даже по техническим причинам: отсутствовало железнодорожное соединение. В Козельце Айналов пережил смену всех собственно украинских властей и властей в Украине: Украинскую Центральную Раду, большевистский режим, немецкую оккупацию, Гетманат Павла Скоропадского, Директорию Украинской народной республики, Добрармию генерала Деникина.

Некоторое время Айналов жил в Киеве и был приглашен для преподавания в Киевский археологический институт, а также в созданную при митрополите Антонии (Храповицком) Комиссию по реставрации Софийского собора[51]. 1917-м годом датированы сделанные для Айналова киевским фотографом Аршеневским фотографии мозаик и фресок Софии Киевской, Кирилловской церкви, храма Спаса на Берестове[52]. В то самое время (письмо от 5 сентября 1917 г.) его ученик К. Шероцкий (Широцкий), оправдывая свое пребывание в Киеве, а не Петрограде, писал

[46] Альбом достопримечательностей Церковно-археологического Музея при Киевской Духовной Академии. Коллекция синайских и афонских икон Преосвященного Порфирия Успенского. К., 1912.

[47] Микола Петров... Коментарі та додатки.., с. 135.

[48] Дмитрию Власьевичу Айналову от учеников к двадцатипятилетию его ученой деятельности. Пгр., 1915.

[49] СПб. филиал Архива РАН, ф. 729, оп. 2, ед. 1, л. 134–159.

[50] СПб. филиал Архива РАН, ф. 737, оп. 1, ед. 120

[51] *Чередніченко А.М.* Ф.І. Шміт та історія заснування Софійської комісії // Софійські читання 2005 р. К., 2007, с. 374.

[52] СПб. филиал Архива РАН, ф. 737, оп. 1, ед. 145, л. 1–163.

учителю: "Теперь Киев особенно нуждается в том, чтобы кто-либо своими малыми силами оставался на страже его культурно-художественных интересов, здесь совершаются великие дела, и хотелось бы не только быть свидетелем происходящего, но и участником…"[53]. По-видимому, Айналов был в Киеве недолго, ибо уже в конце ноября 1917 г. вновь пребывал в Козельце, ловя последние новости из Киева: "У нас в Козельце в эти тревожные дни пока тихо. Газеты нет уже третий день. Слухи самые смутные. Говорят, что в Киеве баррикады, проволочные заграждения на всех улицах, частая стрельба, есть жертвы, еврейские магазины будто бы разбиты. Говорят также, будто в Козелец шли большевики, но у деревни Семиполок, где стоят войска, были прогнаны обратно. Хлеба у нас почти нет. Грозит отсутствие хлеба, и даже голод. Но говорят, быть может, "все образумится"[54]. В этом же письме он сообщал о своем выступлении-увещевании перед крестьянским сходом в с. Лемешах по поводу качества и цены реставрации иконостаса в местной церкви[55]. 29 декабря 1918 г. он также писал Шероцкому из Козельца, беспокоясь "не причинят ли взрывы порчи древним церквям и мозаикам", высказывая пожелание собственными глазами в этом убедиться. Вместе с тем, ученый размышлял: не следует ли ему выехать за границу, в частности в Вену, куда собирался для исследований и его адресат-ученик[56].

Однако сам Айналов оставаться ни в Киеве, ни в Козельце, как и многие интеллигенты, понимающие, что может их ожидать во власти большевистской анархии, не счел возможным. Наверное, именно с Добрармией Айналов в 1919 г. переместился сначала в Одессу, а затем – в Симферополь, где остался в качестве профессора Таврического университета. Правда, он все же мечтал именно о Киеве. В частности, через профессора Н. Петрова он пытался устроиться в Киевскую Академию (письмо от 4 июля 1919 г.). Правда из письма остается неясным, о чем именно шла речь: о его сотрудничестве в Украинской Академии наук, что в то время было почти невозможным из-за жесткой украинизации УАН вплоть до запрета русского языка в изданиях и указания на необходимость избрания этнических украинцев, или приверженцев национальных традиций науки; или же имелась ввиду Киевская Духовная Академия, что реально также стало невозможным, поскольку именно в 1919 г. КДА

[53] СПб. филиал Архива РАН, ф. 737, оп. 2, ед. 99, л. 2–3.
[54] ИР НБУВ, ф. 264, ед. 46, л. 3–3об.
[55] Там само, л. 1–3.
[56] ИР НБУВ, ф. 152, ед. 78, л. 5–5об.

официально была закрыта большевистской властью, нависла угроза над ЦАМом и его возможным разграблением, а Н. Петров уже почти совсем ослеп и сильно физически ослаб (он умер 7(20) июня 1921 г.). Не удивительно поэтому, что Дмитрий Власьевич так и остался в Симферополе, занимаясь местными древностями: в частности, в 1920 г. он обследовал древности Бахчисарая и Старого Крыма[57]. Лишь в 1921 г. ученый возвратился в Петроград[58]. Здесь у него уже была отобрана его квартира и имущество. Выяснилось, что и дом в Козельце также был занят другими лицами, возвратить его, как и старую петроградскую квартиру, так и не удалось. Эта двойная трагедия стала известна Айналову еще в 1919 г., когда он сообщал Петрову: "Из Петрограда я получил убийственное известие, что вся моя квартира не только реквизирована, но роздана, и я лишен всего, в том числе книг, рукописей, фотографий! В Козельце повторилось то же самое, так что мы теперь абсолютно нищие и одна надежда у нас на Бога"[59]. С немалыми трудами Дмитрию Власьевичу все же удалось вернуться в Петроград, найти новое место жительства и устроиться в Эрмитаж.

В начале 1920-х гг. Айналову пришлось вновь посетить Киев, Чернигов, Херсонес и написать несколько трудов о своих поездках: "Слоновая кость из собрания Ханенко" (1922 г.), "Мраморы Херсонеса" (1922), "Отчет о летней командировке в Киев и Троице-Сергиеву лавру: иконы и росписи" (1925 г.)[60]. В 1925 г. ученый подготовил доклад для Русско-византийской комиссии АН "О блюде княгини Ольги", доказывая, что этот дар имел сакральное предназначение и служил дискосом, развивая давно "овладевшую" им тему[61]. Наверное, в связи с этой деятельностью Айналова появилось желание его киевских коллег добиться его переезда в Киев. В частности, академик ВУАН А. Новицкий именно в 1925 г. предлагал Дмитрию Власьевичу занять кафедру истории искусств, говорил о возможности избрания Айналова членом ВУАН и назначения директором Музея западного и восточного искусства семьи Ханенко[62]. В 1926 г. приглашал к сотрудничеству и заведующий Национального музея митрополита Андрея Шептицкого во Львове Илларион Свенцицкий[63].

---

[57] См.: *Айналов Д.В.* Живопись Бахчисарайского дворца // Известия Таврического общества истории, археологии и этнографии. Симферополь, 1927, т. 1, с. 1–4.
[58] *Анфертьева А.Н.* Указ. соч., с. 282.
[59] Микола Петров... Коментарі та додатки.., с. 136.
[60] *Анфертьева А.Н.* Указ. соч., с. 283, прим. 196.
[61] Там же, с. 288–289.
[62] СПб. филиал Архива РАН, ф. 737, оп. 2, ед. 71, л. 1–2.
[63] СПб. филиал Архива РАН, ф. 737, оп. 2, ед. 85, л. 1–2об.

Постоянно писал Айналову из Киева и Чернигова И. Моргилевский, рассказывая о своих работах и находках (фрагмент наружной росписи Софийского собора княжеского времени, обнаруженный в 1919 г., автор представил план с указанием места находки) и в черниговских храмах (Спаса, соборе Елецкого монастыря), представляя планы, рисунки, чертежи (автор указывал, что имеет 280 негативов домонгольских памятников и 300 – византийских памятников Константинополя; частично его негативы на стекле сохранились[64])[65].

Из рукописных докладов редактора отдела искусства Постоянной комиссии по составлению Биографического словаря деятелей Украины Ф. Эрнста 1921 г. становится известным, что он, имея непосредственные контакты с коллегой еще в Симферополе, заручился его согласием принять участие в написании статей для Словаря. Эрнст писал буквально следующее: "Обіцяв взяти на себе кілька біографій проф. Д. Айналов в Симферополі"[66]. В 1922 г. сам Ф. Эрнст побывал в Петрограде, где, по-видимому, должен был лично встречаться в Айналовым, уже перебравшимся туда. Однако в отчетах Эрнста за 1922–1929 гг.[67], пока он был сотрудником Комиссии, Айналов более нигде не упоминался. Наверное, никаких статей он так и не написал, или же они не были ему заказаны. Имя самого Дмитрия Власьевича также не было включено в перечень статей для Словаря.

Тем не менее, в этот "второй" петроградский период не прекращались связи Айналова и с украинскими научными учреждениями.

В частности, в конце 1920-х гг. (1927, 1929 и 1930 гг.) во время выборов новых академиков по искусствоведению и византинистике, харьковский академик В. Бузескул постоянно предлагал кандидатуру Айналова, но во всех трех случаях это оказалось нереальным из-за сильного сопротивления некоторых ответственных лиц[68].

А в 1930 г., как уже указывалось, к Дмитрию Власьевичу обратился руководитель Постоянной комиссии Всеукраинской Академии наук для составления Биографического словаря деятелей Украины М. Моги-

---

[64] *Світлична Н.* Іполит Владиславович Моргілевський: архітектор і дослідник (за матеріалами колекцій негативів та фотографій з фондів Національного заповідника "Софія Київська" // Софійські читання 2005 р. К., 2007, с. 366–372.

[65] СПб. филиал Архива РАН, ф. 737, оп. 2, ед. 61, л. 1–30об.

[66] ИР НБУВ, ф. Х, ед. 5184, л. 3, ед. 5192, л. 13об.

[67] Там же, ед. 5185–5223.

[68] *Анфертьева А.Н.* Указ. соч., с. 285; *Тункина И.В.* К истории академических выборов 1929–1930 гг.: Академик С.А. Жебелев. Отзыв об ученых трудах Д.В. Айналова // Невский археолого-исторический сборник. СПб., 2004, с. 176–183.

лянский с предложением представить свою автобиографию и написать статью о древнерусском киевском иконописце Алипии (Алимпии) для Словаря[69]. Как видно из архива Комиссии, фамилия Д. Айналова также попала в словарный список только в 1929 г. с определением "российский историк искусства"[70]. Концептуально изначально речь шла о "деятелях украинского народа и украинской земли"[71]. Курьезно, что при этом Айналов был включен в список, а его "герой" Алипий/Алимпий – нет*. Это тем более странно, что руководителем отдела искусств до 1929 г. был уже названный известный искусствовед Ф. Эрнст, а редакторами отдела древнерусского времени – сначала Н. Мирза-Авакянц, затем (с 1921 г.) – В. Пархоменко[72]. Все работы Комиссии были более-менее систематизированы лишь в 1928 г., и с того времени началось планомерное составление словаря на букву "А". Но лишь в апреле 1929 г. было завершено составление полного списка деятелей на букву "А", куда внесли и Д. Айналова[73]. Тогда же искусствоведу предложили написать биограмму Алипия/Алимпия, о чем свидетельствует помета в списке потенциальных авторов запланированных статей[74].

Ученый положительно отнесся к предложению из Киева. Автобиографию (публикуется в настоящем сборнике) он выслал 7 июля 1930 г.; по сведениям учетной книги Комиссии, ее получили 31 июля. В сопроводительном письме к Могилянскому Айналов сообщал (приводим текст письма полностью):

---

[69] СПб. филиал Архива РАН, ф. 737, оп. 2, ед. 60, л. 1–3.

[70] Постійна комісія УАН-ВУАН для складання Біографічного словника діячів України. 1918–1933. Документи. Матеріали. Дослідження / Упор. С.М. Ляшко. К., 2003, с. 80.

[71] Там само, с. 14.

* В материалах Комиссии: "Перелік прізвищ українських діячів на літери "А" та "Б". Копії з правками та доповненнями" числится "Аліпій – чернець-маляр 1860-х рр. у Києві" [ИР НБУВ, ф. X, ед. 5989–5990, л. 3]. Так же эта запись воспроизвела в публикации документов С. Ляшко: "Аліпій – че[р]нець – маляр 1860-х рр. у Київі" [Постійна комісія УАН-ВУАН.., с. 88]. Однако, здесь можно предположить элементарную преднамеренную или случайную описку того, кто составлял список, тем более, что это всего лишь черновые материалы Комиссии [Постійна комісія УАН-ВУАН.., с. 88 с. 29]. На такую возможность указывать следующие соображения: во-первых, неизвестен киевский монах-художник с таким именем в 60-х гг. XIX в., а во-вторых, хронологические рамки украинских деятелей XIX в. указываются довольно точно, а не расплывчато, как здесь. Поэтому представляется возможным реконструировать данный текст как "Аліпій – чернець-маляр 1060-х рр. у Києві" и связывать его с Печерским иконописцем Алимпием, тем самым, о ком подготовил заметку Д. Айналов (*прим. ред.*).

[72] Постійна комісія УАН-ВУАН.., с. 16–18.

[73] Там само, с. 21.

[74] ИР НБУВ, ф. X, ед. 4794, л. 22.

"*Посылаю пока свою автобиографию*[75] *и приложение со списком работ (добавление)*[76]. *Списки всех работ прислать не могу, но большая часть работ напечатана в сборнике, сделанном моими учениками под заглавием "Д.В.Айналову от учеников"*[77].

Биографию Алимпия пришлю в очень скором времени.

Будьте любезны сообщить мне Ваше имя, отчество и фамилию.

Вас уважающий Д.Айналов.

7/VII.30

Ленинград.

Фонтанка 34, кв.21"[78].

А 6 августа того же года Айналов послал в Комиссию "маленькую статью" об Алипии/Алимпии, которая была получена 11 августа[79]. В письме к Могилянскому автор хотя и спрашивал о других возможных персоналиях, о которых он мог бы написать статьи, но отказывался работать быстро (вновь приводим письмо целиком):

"*Ленинград*

6/VIII. 30.

Фонтанка 34, кв.21

Многоуважаемый Михаил Михайлович.

Я получил Вашу открытку и посылаю Вам небольшой текст об Алимпии. Жалею, что не могу прислать текст, написанный на машинке, но нигде пока нет переписчиков. В настоящее время не могу представить себе, о каком еще художнике я мог бы написать что-нибудь. Укажите, какие имена Вам нужны. Во всяком случае, "в короткий срок" ничего не берусь написать, т.к. очень занят.

Я и жена интересуемся, не принадлежите ли Вы к семье черниговских Могилянских, нам хорошо известных[80].

---

[75] Автограф автобиографии Д. Айналова датирован 7 июня 1930 г. (ИР НБУВ, ф. X, ед. 4764, л. 1–7 (с оборотами). Публикуется в настоящем издании Д.Гордиенко.

[76] В дополнение к рукописной автобиографии Д. Айналов приложил печатную брошюру: Дополнение к списку трудов профессора Д. Айналова. К 35-летию ученой деятельности. 29.XII.1923 – 11.I.1924. Петербург, 1924, 8 с. Список дополнен рукописными добавлениями рукой А.В. Айналова, в которых названо еще 15 публикаций. Публикуется в настоящем издании Д. Гордиенко.

[77] До публикации дополнительного списка трудов 1924 г. были изданы два библиографических перечня работ ученого: Список трудов Д.В. Айналова 1888 – 29.XII.1913. СПб., 1913; Д.В. Айналову от учеников к 25-летию его ученой деятельности. Пгр., 1915, с. 3–16.

[78] ИР НБУВ, ф. X, ед. 4763, прил., л. 1.

[79] ИР НБУВ, ф. X, ед. 4794, л. 52.

[80] Михаил Могилянский действительно происходил из Чернигова – его отец Михаил Яковлевич был товарищем председателя уголовной палаты Черниговского окружного суда;

Всего лучшего. Д. Айналов"[81].

По-видимому, вопрос о других персоналиях не был проигнорирован составителями Словаря, поскольку в списке авторов, после указания на получение обеих статей (автобиографии и об Алипии), было приписано еще имя Авдия[82]. Речь шла об Авдии (Овдии) – холмском иконописце и резчике середины XIII в. (украсил в 1259 г. фасады холмского храма Иоанна Златоуста четырехликими капителями с резными рельефами Спаса и Иоанна Златоуста над порталами, которые покрыл позолотой[83]), имя которого было внесено в списки еще в 1929 г[84]. Однако о присылке биограммы указанного лица Айналовым никаких известий не обнаружено. Не обнаружена и рукопись его статьи об Алипии/Алимпии. Впрочем, важно то, что в архиве комиссии сохранилась автобиография со списком трудов Д. Айналова. Его же энциклопедическая статья о древнерусском иконописце вряд ли могла содержать что-либо принципиально новое, кроме патериковых упоминаний и общих знаний о нем: Алипий/Алимпий (ок. 1050–17.08.1114, Киев) – древнерусский живописец и позолотчик; обучался с 1084 г. у византийских мастеров, украшавших Успенский собор Киево-Печерской Лавры, принимал участие в мозаических работах; автор икон, в том числе двух сохранившихся чудотворных: Печерской Богоматери с предстоящими Антонием и Феодосием и иконы Богоматери Ярославской, перевезенной Владимиром Мономахов в Ростов (в настоящее время в Третьяковской галерее в Москве); причислен к лику преподобных, мощи почивают в Ближних пещерах Киево-Печерской Лавры[85]. Некоей компенсацией утраты текста Айналова могут служить заметки и черновики об Алипии и древнерусской иконописи в архиве ученого[86].

Обращение Могилянского к Айналову с предложением конкретного сотрудничества происходило в очень напряженный момент и для Комиссии, и для самого Могилянского. В 1929 г. был арестовал председатель Комиссии, известный киевский ученый и деятельный член

его сын Михаил родился в Чернигове 22 ноября / 4 декабря 1873 г. См.: *Ляшко С.М.* Керівничий Постійної комісії для складання біографічного словника діячів України М.М. Могилянський: досвід просопографічного дослідження // Українська біографістика, вип. 6. К., 2002, с. 136–179.

[81] ИР НБУВ, ф. X, ед. 4765, л. 1.

[82] Там же, л. 52.

[83] См.: *Некрасов А.И.* Древнерусское изобразительное искусство. М., 1937.

[84] Постійна комісія УАН-ВУАН.., с. 73, 300.

[85] *Уманский М.И., Уманский В.И.* Заметки о древнерусском иконописании. Известные иконописцы и их произведения. 1. Алимпий. СПб., 1901.

[86] СПб. филиал Архива РАН, ф. 737, оп. 1, ед. 56.

Президиума ВУАН С. Ефремов, в 1930 г. он был публично осужден по делу "Союза освобождения Украины". 6 августа 1930 г. в связи с этим делом сам Михаил Михайлович прошел "чистку" перед специальной комиссией во главе с советскими коммунистическими руководителями. В это время была арестована дочь Могилянского Лидия/Лада и осуждена к 10 годам лагерей[87]. В Словарной комиссии был поставлен вопрос о "применении метода диалектического материализма" при подборе и редактировании статей, в частности, включение биограмм коммунистических и советских деятелей, что, собственно, и задержало всю работу: мало того, что такие биограммы трудно было составить, материал оставался закрытым, так еще и трудно было успеть за сменой оценок и репрессиями этих деятелей[88].

Первый том словаря на букву "А" был подготовлен только к 1932 г. (20 п. л.), но так и не увидел свет, поскольку проверка показала отсутствие статей о революционерах Артеме (Ф. Сергееве), В. Антонове-Овсеенко и др., а в 1933 г. Комиссию ликвидировали, многие из ее членов были репрессированы[89]. Подготовленный к печати том Словаря на букву "А" до сих пор не найден. А все подготовительные материалы, оставшиеся в архиве Комиссии на букву "А", не содержат статей ни о Д. Айналове, ни об Алипии[90].

Активнее сотрудничал Айналов с Византологической комиссией Всеукраинской Академии наук, административным руководителем которой являлся бывший профессор Киевской Духовной Академии П. Кудрявцев. Именно он и вел переписку с Айналовым. В 1929 г. Кудрявцев пригласил ученого принять участие в "Византологическом сборнике", готовящемся в Комиссии[91]. Дмитрий Власьевич послал в Киев две статьи: об иконе Николы Мокрого (находилась на хорах Софии Киевской) и образе Богородицы из фондов Лаврского музейного городка. Однако очень скоро Византологическая комиссия была ликвидирована как "идеологически враждебная", пропагандирующая "церковщину"[92]. Ее сборник так и не вышел; несколько статей из него было включено в рукопись также не вышедших первого и второго томов трехтомного сборника "Україна і Схід",

---

[87] *Ляшко С.М.* Вказ. праця, с. 162–163, 170.
[88] ИР НБУВ, ф. Х, ед. 5226, л. 2, ед. 5227, л. 4.
[89] Постійна комісія УАН-ВУАН.., с. 24–26.
[90] ИР НБУВ, ф. Х, ед. 4791–4794, 4863, 4872, 4875.
[91] СПб. филиал Архива РАН, ф. 737, оп. 2, ед. 44, л. 1–7
[92] См.: *Чередниченко А.М.* Візантологічні студії Української академії наук (1919 – середина 1930-х рр.). Автореферат … канд. істор. наук. К., 2009.

но упомянутых статей Айналова там нет[93]. Тем не менее, в некоторых трудах, помещенных в этом сборнике, Айналов упомянут как византинист. В частности, в обзорной статье В. Бузескула о российской историографии Востока он назван в числе учеников Н. Кондакова, при этом только он один как автор "Эллинистических основ византийского искусства", "сделавших эпоху" в искусствознании[94]. С другой стороны, в очерке Г. Лозовика о советской византинистике, где говорится и о "Византологической комиссии" ВУАН (к тому времени закрытой), места для Д. Айналова не нашлось[95]. Это, может быть, и к лучшему, поскольку автору пришлось "клеймить" идеологические подходы византинистов "старой школы".

Летом 1931 г. Всеукраинская археологическая комиссия предложила ученому посетить Остер, Козелец и Лемеши для исследования памятников старины[96]. Возможно, это была больше поездка "по следам" прошлого и с целью розысков своего имущества в Козельце. Во всяком случае, результаты этой экспедиции остаются неизвестными ни в научном, ни в бытовом аспектах. В последующие годы Айналов, по-видимому, больше "общался" с Украиной посредством переписки с местными деятелями науки и старыми знакомыми. Мы ничего не знаем о его пребывании в Киеве, Чернигове, Козельце, что, однако, совершенно не исключается.

Изложив всю эту информацию, стоит все же подчеркнуть, что в автобиографии для Словаря деятелей Украины (1930 г.) Айналов писал главным образом о своих зарубежных поездках, изучении искусства разных стран, совсем не акцентируя на Украине, лишь указывая на занятия древнерусским искусством, но не только Киева, а и Новгорода. Как представляется, он специально и не "подстраивался" под тематику Словаря, прислав один из вариантов своей уже существующей автобиографии, акценты которой остались те же. Выходит, сам Айналов, воспринимая саму идею Словаря более через свое творчество и исследовательскую деятельность, никоим образом не реагируя на саму суть проекта о "деятелях Украины", не раздумывал об этом в принципе и о своем месте среди

[93] В сборник вошли такие статьи: *Лозовик Г.* Східня політика Ромейської імперії в VI в.; *Соколов І.* Побутова сторона земельно-господарських стосунків у Візантії; *Шестаков С.П.* До візантійських цін на хліб; *Шестаков С.П.* До питання про рабів у духівницях великих землевласників у Візантії IX–X вв. // ИР НБУВ, ф. X, ед. 14634 (первый том); *Бузескул В.П.* Виучування історії Близького Сходу в Росії; *Лозовик Г.* Виучування Візантії в радянській історичній науці; *Лозовик Г.* Міжнародні конгреси візантологів; *Бузескул В.П.* Некролог Едуарда Мейєра; рецензії // ИР НБУВ, ф. X, ед. 14635 (второй том).

[94] *Бузескул В.П.* Виучування історії.., л. 36

[95] *Лозовик Г.* Виучування Візантії.., л. 1–44 (второй пагинации).

[96] СПб. филиал Архива РАН, ф. 737, оп. 1, ед. 129, л. 35.

этих деятелей в частности. Однако составители Словаря, конечно, могли расставить необходимые акценты, и если бы первый том Словаря успел выйти в свет, мы имели бы прецедент "украинскости" российского ученого Дмитрия Власьевича Айналова, возникший с его согласия и даже участия.

Сказав кое-что об "украинских сюжетах" в жизни ученого, обратимся к его науке. При этом следует изначально привести его же мысль, высказанную в 1928 г. по поводу своего учителя Н. Кондакова, применимую и к самому автору: "Физическое рождение обусловливает, весьма возможно, только общие свойства работ …; но идеи, направления, поставленные и разрешенные задачи уже обусловливаются не физическим рождением, а рождением духовным, идейным, сферою интересов, веяний и велений эпохи"[97]. В связи с этим нам остается лишь констатировать, что мы не в праве анализировать тексты Д. Айналова, поскольку нужно быть искусствоведом близкого уровня, чтобы иметь смелость, право и необходимые знания для критического разбора трудов выдающегося ученого. Посему эта часть нашей статьи носит исключительно констатативный, описательный характер.

Украинские сюжеты **в творчестве** Д. Айналова начались с университетской скамьи, когда в 1886 г. (на третьем курсе историко-филологического факультета Новороссийского университета!) по протекции своего учителя Н. Кондакова он, вместе с соучеником и другом Е. Рединым, получил оплачиваемую командировку от Императорского Русского археологического общества (РАО) в Киев для тщательного изучения фресок и мозаик Софийского собора. Текст после просмотра Н. Кондаковым в 1887 г. уточнялся авторами в Киеве при непосредственной "сверке" главных положений и внесении уточнений во время повторного осмотра Софийского собора[98]. Это классическое даже для нашего время исследование молодых авторов было удостоено золотой медали Новороссийского университета и опубликовано в официальном органе РАО через пару лет[99]. Все, кто ссылается на эту публикацию, не представляют себе, что исследование было написано двумя студентами. Его качество показывает, что Н. Кондаков хорошо знал, кому доверяет столь ответственное и сложное дело, а с его подачи молодым исследователям поверило и знаменитое

---

[97] *Айналов Д.В.* Академик Н.П. Кондаков как историк искусства.., с. 325.

[98] *Анфертьева А.Н.* Указ. соч., с. 262, прим. 16.

[99] *Айналов Д.В., Редин Е.К.* Киевский Софийский собор. Исследования древней живописи – мозаик и фресок собора // Записки имп. РАО. Новая серия. СПб., 1890, т. 4, вып. 3–4, с. 231–381. Отд. оттиск: СПб., 1889.

научное Общество. Их работа служила пояснением к публикуемым РАО рисункам с мозаик и фресок Ф. Солнцева. Из позднейшего письма Айналова к Алексею Петровичу Новицкому (от 30 июня 1930 г.) видно, что авторам кроме натуры и копий Ф. Солнцева, пришлось пользоваться копиями фресок, сделанными киевским иконописцем отцом Иосифом Желтоножским. Ученый сообщал, что "Эти копии находились у него (т.е., Желтоножского – *В.У.*) на Подоле (Александровская церковь)"[100]. Автор ошибся – на самом деле это была Рождественская церковь, имевшая к тому времени неофициальное название "Шевченковой", поскольку именно в ней 6–7 мая 1861 г. отец Иосиф вместе с Петром Лебединцевым отпевали Тараса Шевченко во время перенесения его гроба из Петербурга в Канев. Иосиф Желтоножский был настоятелем этого храма в 1853–1899 гг., здесь же он учредил иконописную мастерскую, одновременно он был преподавателем иконописи в Киевской духовной семинарии.

До появления работы Айналова – Редина изучение Софийского собора находилось на весьма посредственном уровне. Сделанные Солнцевым рисунки с фресок (около 80) готовились к изданию с 1853 г. Проект был весьма дорогостоящим, деньги удалось собрать лишь через несколько десятилетий. Объяснительный текст к рисункам взялся составить И. Срезневский, который вскоре отказался от работы в пользу сына В. Срезневского, но и он не написал текст. Тем временем вышло уже четыре выпуска рисунков без сопроводительного текста. Патовую ситуацию переломил Н. Кондаков, проведший и опубликовавший исследование о фресках лестниц Софийского собора (рассматривал их как отражение исключительно византийских реалий быта и церемоний, опираясь на аналог росписей в Палатинской капелле Палермо)[101], которое вызвало возражение председателя РАО графа А. Бобринского[102]. И вот уже после этого появилось комплексное исследование Айналова – Редина, представившее концепцию всех мозаик и фресок Софии. Ученики, естественно, поддержали и развили концепцию учителя (в частности, об отражении цикла византийских зимних праздников в сюжетах фресок башен собора), да он и сам, как указывалось выше, проработал и откорректировал их текст. Сокращенный вариант исследования соавторов увидел свет в специализированном

[100] ИР НБУВ, ф. 279, ед. 1075, л. 1.
[101] *Кондаков Н.П.* О фресках лестницы Киево-Софийского собора // Записки имп. РАО, 1888, т. 3, вып. 3–4, с. 287–306.
[102] *Бобринский А.А.* Об одной из фресок лестницы Киево-Софийского собора // Записки имп. РАО, 1888, т. 3, вып. 3–4, с. 81–82.

искусствоведческом издании[103]. А в архиве Айналова сохранилась подборка фотографий софийских мозаик[104]. В дальнейшем концепция Д. Айналова относительно софийских фресок уточнялась автором, но его первая работа остается в золотом фонде киевского софиеведения.

Очень важной концептуальной работой Д. Айналова совместно с Е. Рединым стала книга, рассматривающая три важнейшие киевские древнерусские святыни – Софийский собор, Михайловский Златоверхий собор и Кирилловскую церковь[105]. Киево-Печерская лавра первоначально появилась в трудах Айналова в качестве его рецензии на книгу протоиерея П. Лебединцева "Киево-Печерская лавра в ее прошедшем и настоящем" – написанная в 1896 г. рецензия осталась либо не опубликованной, либо же нам просто не удалось отыскать ее публикацию (в официальных списках трудов ученого она также отсутствует)[106].

Как уже указывалось, Айналов с 1900 г. и до последних лет жизни интересовался деятельностью княгини Ольги, в частности ее путешествием в Царьград с дарами. Целую "обойму" исследований на указанную тему ученый выдал во время XII Археологического съезда в Харькове: о путешествии Ольги в Царьград, о ее даре в ризницу Софии Константинопольской и о мраморной резьбе Десятинной церкви (здесь была погребена Ольга) и Софии Киевской[107]. А в 1904 г. он опубликовал в редактируемом киевским профессором М. Довнар-Запольским сборнике специальное исследование на эту тему[108]. Его перу принадлежит и обобщающий раздел об искусстве Киевской Руси в том же сборнике[109]. Княгиня Ольга, как мы уже знаем, осталась его любимой героиней на всю жизнь. Среди рукописей ученого ей посвящено немало работ и заготовок

---

[103] *Айналов Д., Редин Е.* Мозаики и фрески Киево-Софийского собора // Вестник изящных искусств, 1890, т. 8, с. 569–585.

[104] СПб. филиал Архива РАН, ф. 737, оп. 1, ед. 146, л. 1–11.

[105] *Айналов Д., Редин Е.* Древние памятники искусства Киева: Софийский собор, Златоверхо-Михайловский монастырь и Кирилловский монастырь // Труды Педагогического отделения Харьковского историко-филологического огбщества. 1900, вып. 6, с. 1–58. Отд. изд.: Харьков, 1899, 62 с.

[106] СПб. филиал Архива РАН, ф. 737, оп. 1, ед. 14.

[107] *Айналов Д.В.* Дар св. княгини Ольги в ризницу церкви св. Софии в Царьграде // Труды XII Археологического съезда в Харькове 1902 г. М., 1905, т. 3, с. 1–4; *Айналов Д.В.* Мраморы и инкрустации Киево-Софийского собора и Десятинной церкви // Труды XII Археологического съезда в Харькове 1902 г. М., 1905, т. 3, с. 5–11; *Айналов Д.В.* Княгиня св. Ольга в Царьграде // Труды XII Археологического съезда в Харькове 1902 г. М., 1905, т. 3, с. 12–20.

[108] *Айналов Д.В.* Княгиня Ольги в Царьграде // Книга для чтения по русской истории / Ред. М.В. Довнар-Запольского. М., 1904, т. 1, с. 202–215.

[109] *Айналов Д.В.* Искусство Киевской Руси // Книга для чтения по русской истории / Ред. М.В. Довнар-Запольского. М., 1904, т. 1, т. 1, с. 561–587.

к ним: “Русские князья и послы при Царьградском дворе. Ольга в Царьграде”[110], “Крест св. Ольги”, “Икона св. Ольги” и рукопись опубликованной статьи “Блюдо св. Ольги”[111].

Харьков и Екатеринослав в творчестве Айналова появились в связи с весьма экстравагантной, казалось бы темой – восточными металлическими зеркалами. Но эта экстравагантность обманчива: ученый показывал, как киево-русские мастера успешно адаптировали наследие сасанидского Востока, романского Запада, Кавказа, античных центров и Византии[112].

В личностном плане Айналову во всех отношениях был ближе древний Чернигов, который он всегда посещал, пребывая в своем имении в близлежащем Козельце. Однако только в 1906 г., в связи с подготовкой XIV Археологического съезда в Чернигове, ученый специально обратился к изучению архитектуры древних черниговских храмов и подготовил специальное исследование[113].

Иногда в его публикациях появлялась Полтава, к которой он имел какое-то отношение (в смысле проживания в городе в детстве, почему даже возникло предание о его рождении в Полтаве)[114]. В постоянном творческом напряжении держал ученого также Херсонес и его древности[115]. Однако Киев все же чаще возникал на страницах исследований Айналова[116]. В частности, ученый попытался решить вопрос об объемах строительной (в первую очередь храмов) деятельности кн. Владимира[117]. В самом начале Первой мировой войны ему удалось опубликовать монографию о Киеве как центре развития древнерусского искусства[118]. А в Петрограде в 1918 г. появился новый вариант общей с покойным

---

[110] СПб. филиал Архива РАН, ф. 737, оп. 1, ед. 25.

[111] Там же, ед. 29.

[112] *Айналов Д.В.* Восточные металлические зеркала из Харьковской и Екатеринославской губерний // Записки имп. Харьковского университета. 1903, кн. 3, прил. с. 113–116; *Айналов Д.В., Катанов Н.Ф.* Восточные металлические зеркала из Харьковской и Екатеринославской губерний // Труды Харьковского Предварительного комитета XII Археологического съезда. М., 1902, т. 1, с. 466–474.

[113] *Айналов Д.В.* Архитектура черниговских храмов // Труды Черниговского предварительного комитета по устроению XIV Археологического съезда в Чернигове. Чернигов, 1908, с. 168–175.

[114] *Айналов Д.В.* Полтавский клад // Искусство, 1912, с. 279–281.

[115] *Айналов Д.В.* Мемории св. Климента и св. Мартина в Херсонесе // Древности. Труды МАО, 1916, т. 25, с. 67–88.

[116] *Айналов Д.В.* Заметка о киевском кладе 1824 г. // Записки Русского отделения РАО, 1915, т. 11, с. 1–8.

[117] *Айналов Д.В.* К вопросу о строительной деятельности св. Владимира // Сборник в память святого и равноапостольного князя Владимира. Пг., 1917, т. 1, с. 21–39.

[118] *Айналов Д.В.* История древнерусского искусства. Вып. 1. К.-Пг., 1915.

в то время Е. Рединым работы о мозаиках и фресках Софии Киевской[119]. Во время революционной бури ученый очень волновался о судьбе памятников старины и их сохранности, в особенности в древнем Киеве[120]. Буквально на излете возможностей публикаторской деятельности во время революции, в 1919 г. Айналов смог издать обобщающее исследование по истории древнерусского искусства. Интересен его подзаголовок: Киев – Царьград – Херсонес[121]. На первое место поставлен Киев, хотя логика развития искусства имела другую последовательность: Царьград – Херсонес – Киев. В этой работе Айналов первым атрибутировал сюжет фресок южной башни Софийского собора как прием княгини Ольги византийским императором Константином Багранородным. Ольгина тематика "торжествовала", и в этой гипотезе приобрела характер "апофеоза" во всем творчестве Айналова относительно "ольгиноведения". Позже именно эту идею развивал С. Высоцкий, но выводы обоих ученых кардинально пересмотрела уже в наше время Н. Никитенко[122].

В дальнейшем ученый изучал также проблемы сношений Киева с Западной Европой. В частности, в начале 1920-х гг. он подготовил статью "Эпизод из сношений Киева с Западной Европой", в которой обсуждал вопрос об изгнании кн. Изяслава из Киева, доказывая, что именно его, а не его сына Ярополка Папа Григорий VII интронизировал на киевский престол, рассматривал роль в судьбе Изяслава императора Генриха IV и польского короля Болеслава, а также выдвинул многочисленные гипотезы о памятниках искусства того времени, в частности о строительстве церкви св. Иакова и Гертруды в Регенсбурге[123]. Интересно, что именно эту статью в 1929 г. Айналов предлагал к публикации в киевском "Византологическом сборнике" П. Кудрявцеву. В сборник ее поместить (по тематике) не удалось, но появилась надежда на публикацию в "Чтениях Исторического общества Нестора Летописца"[124], однако они также были закрыты, как и сама Византологическая комиссия[125], а также Историческое

---

[119] *Айналов Д., Редин Е.* Мозаики и фрески Киево-Софийского собора // Записки Отделения русской и славянской археологии. СПб., 1918, т. 12, с. 562–597.

[120] *Айналов Д.* Судьба киевского художественного наследия // Записки Русского отделения РАО, 1918, т. 12, с. 23–39.

[121] *Айналов Д.* История древне-русского искусства (Киев – Царьград – Херсонес) // Известия Таврической ученой архивной комиссии. Симферополь, 1920, т. 57, с. 136–248.

[122] См.: *Нікітенко Н.М.* Свята Софія Київська: історія в мистецтві. К., 2003.

[123] СПб. филиал Архива РАН, ф. 737, оп. 1, ед. 74, л. 1–5.

[124] СПб. филиал Архива РАН, ф. 737, оп. 2, ед. 44, л. 6–7.

[125] См.: *Циганкова Е.* Візантологічна комісія ВУАН // Київська старовина, 2003, № 3.

общество Нестора-летописца[126]. Эта статья появилась в печати в Ленинграде почти через семь лет[127].

Одну статью Д. Айналов успел издать на украинском языке, чем подчеркивалась его связь с новообразованной Украинской Академией наук и учеными Украинского научного общества в Киеве. Эта статья также касалась Киева и Украины, была посвящена "Слову о полку Игореве", в частности, рассмотрению сюжета о перевозке раненных между двумя лошадьми, как это практиковалось на средневековом Западе[128]. Дальнейшие исследования Айналова о "Слове" были посвящены "сну Святослава", в частности о "бусовых вранях", о скороминущем "зле" (рукопись этого труда датирована 1917 г., а значит, она была написана в Козельце[129])[130]. Особо Айналов останавливается на упоминании "злата стола", указывая, что при княжьей резиденции должны были находиться золотых дел мастера и рассматривая символику золотых вещей княжьего парадного обихода. Ученый специально останавливался на словосочетании "жемчужная душа" и упоминании о "златом ожерелье", атрибутируя его как золотую нашейную гривну[131]. Оригинальным было его превращение фразы "пасет птиц подобию" в "пасет птиц под облакы", что соответствовало изречению Соломона в древнерусском сборнике "Пчела": кто утверждается ложью, тот пасет ветры и птиц крылатых[132]. Во фразе "два солнца померкоста, оба багряная стлъпа погасоста" ученый видел образное предречение плена и гибели князей[133]. Наконец, Айналов специально рассмотрел также "Плач Ярославны" и вопрос о музыкальном инструменте Бояна[134]. В архиве ученого сохранилось еще несколько его

---

[126] См.: *Колесник М.* Історичне товариство Нестора-літописця: основні етапи і напрями діяльності (1872–1931 рр.) // УІЖ, 1989, № 9, с. 50–56.

[127] *Айналов Д.В.* К истории древнерусской литературы. 1. Эпизод из сношений Киева с Западной Европой // ТОДРЛ. Л., 1936, т. 3, с. 5–12.

[128] *Айналов Д.В.* Дві замітки до "Слова о полку Игореве" // Записки історичної і фільольогічної секції Українського наукового товариства в Київі. 1918, т. 17, с. 92–97.

[129] СПб. филиал Архива РАН, ф. 737, оп. 1, ед. 59, л. 1–12.

[130] *Айналов Д.В.* Сон Святослава в "Слове о полку Игореве" // Известия по русскому языку и словесности. Л., 1928, т. 1, кн. 2, с. 477–482.

[131] *Айналов Д.В.* Замечания к тексту Слова о полку Игореве // Сборник статей к 40-летию ученой деятельности академика А.С. Орлова. Л., 1934, с. 103–112.

[132] *Айналов Д.В.* Замечания к тексту Слова о полку Игореве // ТОДРЛ, 1935, т. 2, с. 81–94.

[133] *Айналов Д.В.* К истории древнерусской литературы. 3. Замечания к тексту "Слова о полку Игореве" // ТОДРЛ, 1936, т. 3, с. 21–25.

[134] *Айналов Д.В.* Заметки к тексту "Слова о полку Игореве" // ТОДРЛ, 1940, т. 4, с. 151–158. Анализ трудов ученого о "Слове о полку Игореве" см. в статье О.В. Творогова в: Энциклопедия "Слова о полку Игореве". СПб., 1995, т. 1: А–В, с. 43–44.

неизданных трудов по "Слову": замечательная работа 1938 г. "Иллюстрации к описанию похода князя Игоря в Радзивилловской летописи"[135], статья "Возни стрикусы" (автор предлагает читать это выражение как "воззпи со трубы")[136].

Никогда не оставлял Д. Айналов и темы о знаменитых киевских памятниках – Софийском соборе и Михайловском Златоверхом монастыре, фрески и мозаики которых были его излюбленными сюжетами, к каковым он циклично возвращался на протяжении почти всего своего творчества. В 1925 г. ученый подготовил новое исследование знаменитых Михайловских мозаик, полностью описав сохранившиеся мозаики, поскольку в литературе речь шла только о композиции Евхаристии. Айналов сравнивал все михайловские сюжеты с хорошо известными ему аналогами мозаик Равенны и Рима[137]. Через год его исследование увидело свет на немецком языке в Вене[138]. Отрадой для Айналова в 1930 г. стал перевод его книги по древнерусскому искусству одним из немецких издательств (в архиве ученого сохранился русский текст только первого тома[139]). Сама книга вышла в свет в 1932–1933 гг.[140].

Еще одной "киевской" и "около киевской" темой для Айналова была жизнь и судьба св. князей Бориса и Глеба. В частности, он готовил интересный труд о легендарной поездке братьев в Константинополь[141]. Рассмотрению истории Бориса и Глеба в "Чтениях" и "Сказании" летописца Нестора ученый посвятил отдельное исследование, считая именно эти памятники письменности особо значимыми в данном вопросе. При этом Айналов привлекал к анализу также составленный митрополитом Иоанном текст службы святым князьям, который, по мнению исследователя, подтверждает сведения Нестора и увеличивает их ценность как источника[142]. Специальную публикацию учений посвятил рассмотрению миниатюр цикла Сказания о Борисе и Глебе одного из рукописных сборников[143].

---

[135] СПб. филиал Архива РАН, ф. 737, оп. 1, ед. 77, л. 1–5, ед. 163, л. 1–16.
[136] СПб. филиал Архива РАН, ф. 737, оп. 1, ед. 60, л. 12–17об.
[137] СПб. филиал Архива РАН, ф. 737, оп. 1, ед. 67, л. 1–40.
[138] *Ainalov D.* Die Mosaiken des Michaelklosters in Kiev // Belvedere. Wien, 1926, september, bd. 9–10, S. 201–216.
[139] СПб. филиал Архива РАН, ф. 737, оп. 1, ед. 72.
[140] Ainalov D.V. Geschichte der russischen Kunst. Berlin, Leipzig, 1932–1933, bd. 1–2.
[141] СПб. филиал Архива РАН, ф. 737, оп. 1, ед. 26, л. 1–11.
[142] СПб. филиал Ахива РАН, ф. 737, оп. 1, ед. 76.
[143] *Айналов Д.В.* Очерки и заметки по истории древнерусского искусства. IV. Миниатюры "Сказания" о свв. Борисе и Глебе Сильвестровского сборника // ИОРЯС, 1911, т. XV, кн. 3, с. 1–128.

Борисо-глебскую тематику Д. Айналов активно обсуждал в переписке с исследователем древнего Вышгорода киевским/нежинским историком В. Ляскоронским. Еще в 1911 г. Д. Айналов получил от него для прочтения рукопись его книги о древнем Вышгороде. Обоих ученых интересовал не только Вышгород, но древняя церковь, где были погребены Борис и Глеб. Искусствовед писал историку 27 января 1912 г.: "У меня, не скрою, поднимались частью такие же вопросы, какие поднимаете и Вы, но я решал их иначе, о чем подробно напишу во второй части моей работы". Речь шла о новгородской иконе (создана до 1545 г.), где были изображены киевляне, пришедшие к Борису в его стан на Лету и звавшие на престол, но он не пошел против старшего брата Святополка. Айналов делал вывод о разделении киевлян на два лагеря – сторонников Святополка и сторонников Бориса, при этом дружина Бориса после его отказа идти на Киев, оставила князя. По мнению Айналова, ни Святополк, ни Борисова дружина не были заинтересованы в погребении Бориса в Киеве, что могло привести к мятежу, посему его похоронили в Вышгороде. Искусствовед видел большую сложность в объяснении непогребения Глеба Ярославом в родовой усыпальнице в Киеве, он также не перенес сюда и Бориса. Ученый объяснял это так: "с именами Бориса и Глеба связывались кровавые распри киевских партий, выступление киевлян против самого Ярослава, победа Ярослава над Святополком", потому Ярослав "находит средний выход, встречает в Киеве тело Глеба и с торжеством несет в Вышгород, "к брату", и некоторое время ничего не предпринимает по отношению к телам обоих братьев". Настораживает и "забвение" вышгородцев о могиле Бориса и Глеба до тех пор, "пока настало время о них говорить"[144]. Для Айналова не решенным оставался вопрос о древней вышгородской церкви св. Василия. Он не только не считает ее патрональной кн. Владимиру – Василию, крестителю Руси, но и самого патрона князя производил не от св. Василия Кесарийского, а от херсонского мученика "Василевса", храм которого был известен в Корсуне. Посему и в Киеве, и в Вышгороде должны были быть церкви не Василия, а св. Василевса, культ которого был принесен кн. Владимиром. Писал Айналов и о своем мнении относительно происхождения названия подольской церкви Богородицы "Пирогощей" от греческого определения Богоматери (нерушимая стена), он присутствует в греческих песнопениях,

[144] ИР НБУВ, ф. III, ед. 47299, л. 2–4. Письмо полностью публикуется в настоящем сборнике Д. Гордиенко.

но пока неизвестен в царьградской иконографии[145]. Ляскоронский попытался учесть замечания Айналова в опубликованном варианте исследования, которое с благодарностью подарил Дмитрию Власьевичу[146].

Д. Айналова также очень интересовал до сих пор не разрешенный вопрос о месте нахождения мощей Бориса и Глеба. Ляскоронский собрал для него библиографию вопроса, в частности труды смоленского исследователя С. Писарева и киевского профессора Н. Петрова[147]. Эта тема была продолжена В. Ляскоронским в письмах 1925 г., когда он работал над Эдмундовой сагой и обсуждал свои идеи с Айналовым. В частности, киевский историк интересовался мнением искусствоведа о драгоценной гривне и ее ношении не слугой Бориса Георгием Угрином, а самим князем, посему именно Борису убийцы отрубили голову, дабы завладеть гривной. Ляскоронский считал, что голова Бориса была погребена в Десятинной церкви, а туловище – в Борисполе, близ места самого убийства: варяги принесли Ярославу лишь голову, поэтому Ярослав и Эймунд скрыли убийство Бориса[148]. Работа Ляскоронского заинтересовала Айналова, и он предложил прочесть ее в качестве доклада в одном из научных собраний Ленинграда[149].

Все сказанное – лишь слабый отсвет того грандиозного интеллектуального багажа, который оставил науке Д. Айналов.

Ныне, как и на протяжении 73 лет после смерти Д. Айналова (умер 12 декабря 1939 г.), весьма актуальным остается вопрос об издании всего корпуса его трудов, как публиковавшихся (со сверкой по рукописям), так и оставшихся в авторском портфеле, а также его дневниковых записок о путешествиях, мемуаров и переписки. Этот выдающийся исследователь составляет целую эпоху в изучении многих вопросов истории искусства нескольких континентов. Его философский, синтетический склад ума и уникальная способность видеть не только отдельный предмет или проблему, но и большие эпохи целиком во всех ракурсах и гранях в настоящее время не имеет столь же талантливых последователей. А посему тексты Д. Айналова во всей их полноте остаются актуальными и могут способствовать значительному прорыву не только в искусствоведении, но и в гуманитаристике Восточное Европы в целом. Однако по-

---

[145] ИР НБУВ, ф. III, ед. 47299, л. 5–5об.

[146] *Ляскоронский В.Г.* Киевский Вышгород в удельно-вечевое время. Пг., 1913.

[147] СПб. филиал Архива РАН, ф. 737, оп. 2, ед. 53, л. 1–2 (письмо от 28 февраля 1912 г.).

[148] Там же, л. 3–6об. (письмо от 17 декабря 1925 г.).

[149] Там же, л. 7–7об. (письмо от 10 ноября 1925 г.).

смотрим на Д. Айналова шире, приведя весьма точные и в наше время слова современника и соученика ученого Я. Смирнова: “Теперь в области изучения византийского искусства ни один добросовестный западноевропейский автор без русской литературы обойтись не может”[150]. Следовательно, указанное издание будет большим подарком для науки в ее интернациональном смысле.

И все же хочется закончить тем, с чего начиналась статья – украинским сюжетом в творческом наследии Дмитрия Власьевича Айналова. В этом смысле нельзя не пожелать, чтобы была издана хотя бы рукопись его труда об украинском искусстве XIV–XVIII вв.[151]

[150] Интитут истории материальной культуры (СПб.). Архив, ф. 11, ед. 86, л. 2.
[151] СПб. филиал Архива РАН, ф. 737, оп. 1, ед. 40, л. 1–22.

Василий Пуцко

ДМИТРИЙ ВЛАСЬЕВИЧ АЙНАЛОВ: МЕТОДЫ ИЗУЧЕНИЯ РАННЕХРИСТИАНСКИХ И ВИЗАНТИЙСКИХ ДРЕВНОСТЕЙ НА РУБЕЖЕ XIX–XX ВВ.

Дмитрий Власьевич Айналов (1862–1939) – одна из самых ярких личностей в истории русского византиноведения, существенно обогащенного им большим количеством работ, среди которых особое место занимают капитальные исследования. Именно они характеризуют основное направление научных поисков и наиболее известны специалистам, тогда как многочисленные статьи, включая сохраняющие свою актуальность до настоящего времени, рассеянные по журналам и сборникам, остаются во многих случаях практически недоступными. Да и сама жизнь ученого лишь сравнительно недавно получила широкое освещение, показавшее чему именно Д. Айналов был обязан своими творческими успехами и чем было вызвано впоследствии его на первый взгляд неожиданное молчание[1]. Впервые стало известным, какой ценой добывались материалы, которые введены исследователем в научный оборот.

Формирование Д. Айналова как ученого приходится на последние десятилетия: XIX в., под воздействием Н. Кондакова, начиная с изучения Софийского собора в Киеве и с осуществленной в 1891 г. заграничной поездки для изучения памятников византийского и древнехристианского искусства в Италии. То и другое потребовало знания широкого историко-культурного контекста, что ученый будет постоянно обнаруживать как в основных сочинениях, так и в многочисленных атрибуционных статьях и заметках. Сравнительно рано также сказывается прекрасное знание памятников и исторических источников, поразительная осведомленность относительно существующей специальной литературы.

Метод как эстетическая категория позволяет понять законы художественного творчества в исторических формах искусства как особого свойства познания действительности. Ее художественно-образное освоение раннехристианскими и византийскими мастерами явно учитывало унаследованную от античности традицию и в то же время стремилось раздвинуть ее рамки, порой – интуитивно, но, преимущественно, в связи с требова-

[1] *Анфертьева А.Н.* Д.В. Айналов: жизнь, творчество, архив // Архивы русских византинистов в Санкт-Петербурге. СПб., 1995, с. 259–312.

ниями нового мировоззрения. Отсюда разграничение мира чувственного и мира духовного. Если сейчас, когда усилиями ученых нескольких поколений накоплен большой опыт в осмыслении раннехристианского и византийского наследия, не преодолены разногласия в понимании и освещении ряда основных памятников, то можно представить, на какую почву пришлось ступить русским византинистам конца XIX в. Одним из них был Д. Айналов, опубликовавший в 1895 г. исследование "Мозаики IV и V веков"[2].

Исследователь рассматривает сохранившиеся в Италии мозаичные памятники, в издании которых, по словам автора, "допущено множество ошибок, в объяснениях их сюжетов и композиций господствует еще старый метод символики, а описания мозаик являются почти бесцельными, так как в них нет ни художественного, ни исторического анализа композиций и стиля". Поэтому осуществлено исследование декоративного стиля мозаических росписей. В предисловии дана характеристика живописи катакомб, с немногочисленными и отрывочными библейскими и евангельскими схемами, при отсутствии исторической последовательности в их чередовании, которая появляется лишь в V в. Работа посвящена мозаикам Мавзолея св. Констанцы, церкви св. Пуденцианы, церкви Санта Мария Маджоре в Риме, мозаикам Неаполя, Капуи и Милана. Изучая мозаики церкви св. Констанцы, Д. Айналов отмечает, что сооружение долгое время принимали за языческий храм Вакха[3], но Помпео Угонио в XVI в. был убежден в христианском происхождении мозаик. Используя сохранившиеся рисунки уничтоженных в 1629 г. композиций, автор исследования подвергает их тщательному анализу, уточняя сюжеты, трактуемые как ветхозаветные и евангельские, и особенно тщательно освещены сохранившиеся мозаики, в том числе изображающие Христа; и, как замечено, "Повсюду античные формы находятся в смешении с христианскими. Пантеры и гении – наряду с кариатидой в виде оранты и евангельскими и библейскими сценами"[4]. Сейчас общеизвестно, что подобное сочетание для искусства указанного времени является обычным явлением[5].

---

[2] ЖМНП, 1895, ч. 298, с. 241–309; ч. 299, с. 94–155; ч. 300, с. 21–71. Отд. отт.: *Айналов Д.В.* Мозаики IV–V веков. СПб., 1895. Ссылки здесь приведены по этому изданию.

[3] *Айналов Д.В.* Мозаики IV–V веков.., с. 32.

[4] К этому же выводу приходили позднее: *Lehmann K.* Sta Costanza // Art Bulletin, 1955, vol. XXXVII, № 3, p. 193–196; № 4, p. 291.

[5] См.: *Grabar A.* Christian Iconography. A Study of Its Origins Princeton, 1968; *Kitzinger E.* Byzantine Art in the Making. Main lines of stylistic development in Mediterranean Art. 3-rd–7-th Century. Cambridge, 1977.

Не менее обстоятельный и анализ апсидальной мозаики церкви св. Пуденцианы в Риме, с подробным изложением истории и объяснением иконографии[6]. Особо надо отметить включение в этот раздел текста книги интереснейшего разыскания о послужившем образцом для изображенного на мозаике Кресте на Голгофе в Иерусалиме, хорошо известном древним паломникам, на свидетельства которых ссылается исследователь[7]. Мозаики церкви Санта Маджоре на Эсквилинском холме в Риме, датируемые 432–440 гг., выдвинули перед ученым столь же сложные задачи, для решения которых были необходимы не только скрупулезное изучение каждой из представленных здесь композиций, но и привлечение обширного сравнительного материала[8]. В основном это рельефы из слоновой кости, тогда еще не каталогизированные[9]. Обширная библиография посвященных мозаикам работ исследователей, работавших в XX в., говорит о том, что дискуссионные вопросы остаются и теперь. Более кратко пишет Д. Айналов о мозаиках церкви св. Сабины и Латеранского баптистерия[10]. Это лишь предварительные замечания о памятниках монументального искусства, изучение которых оставалось делом будущего[11].

В освещении мозаик баптистерия св. Януария в Неаполе, церкви св. Приска в Капуе, капеллы св. Аквилина и капеллы св. Виктора в Милане автор работы не столь обстоятельный, а о мозаике баптистерия Альбенга в Лигурии ограничивается лишь краткой справкой[12]. В действительности сказывается степень сохранности изображений, и все же для их изучения тогда сделано все возможное, включая соотнесение с иными памятниками. Содержащемуся в заключении обширному пассажу о древних портретных изображениях святых и мучениках восточной церкви, апостолов, евангелистов значительно позже суждено было развиться в специальной литературе в работу о портрете в древнехристианской иконографии[13].

Изучая мозаики IV–V вв., Д. Айналов большое внимание уделяет их стилю, формам и типам, колориту, показывая, по меткому замечанию Н. Кондакова, “что эта декоративная область искусства в данную эпоху

---

[6] *Айналов Д.В.* Указ. соч., с. 34–71.
[7] Там же, с. 43–53.
[8] Там же, с. 71–132.
[9] *Volbach W.F.* Elfenbeinarbeiten der Spätantike und des frühen Mittelalters. Mainz, 1952.
[10] *Айналов Д.В.* Указ. соч., с. 133–136.
[11] См.: *Oakeshott W.* Die Mosaiken von Rom vom dritten bis vierzehnten Jahrhundert. Leipzig, 1967.
[12] *Айналов Д.В.* Указ. соч., с. 137–168.
[13] *Grabar A.* Le portrait en l’iconographie paléochrétienne // Revue des sciences religieuses. T. XXXVI. Strasbourg, 1962, № 3–4, p. 87–109.

преследовала помимо задач, принесенных торжеством церкви, и свои собственные, чисто художественные цели, которых исполнение зависело от усвоения наследия античного мира, и их применения к темам нового содержания"[14]. В сущности, автор исследования достигает того, что конкретные памятники воспринимаются как свидетельство больших историко-культурных явлений, которыми отмечено становление новой христианской цивилизации. Если работа отчасти и устарела, то это не оправдывает пренебрежение содержащимися в ней наблюдениями и выводами, сделанными при внимательном изучении памятников.

Следующая значительная работа Д. Айналова – представленная в качестве докторской диссертации книга "Эллинистические основы византийского искусства"[15]. Ее новизна заключается в том, что она исследует источники большого явления, путем обращения к конкретным памятникам, умело отобранным и образующим своего рода эволюционный ряд. Это прежде всего иллюстрированные рукописи, живописный рельеф, эллинистический характер византийских росписей. Именно углубленный анализ столь сложного материала позволяет автору исследования обратиться к проблеме отношения Константинополя к Востоку. Подводя итоги проделанной работы, ученый мог заявить: "Под античной основой византийского искусства надо разуметь искусство Александрии, Палестины, Сирии и стран Малой Азии с давней греческой образованностью и искусством. Общий характер этого искусства в достаточной степени обрисовывается византийскими копиями с рукописей александрийского происхождения, античными чертами живописи сирийских рукописей, традициями живописного рельефа, общим составом и особенностями монументальных росписей, восходящих к античным. Во всех этих областях удержаны многие отличительные черты искусства, процветавшего в эллинистическую эпоху и более позднюю эпоху римского владычества"[16]. По убеждению автора, "Историческое значение Константинополя состоит в том, что в искусстве его объединяются все указанные особенности эллинистического искусства и античного стиля с искусством и стилем востока. Сношения Константинополя с востоком указывает на обмен стилей и посольству архитектора Феодора в Палестину можно противопоставить построение церкви св. Софии таким мастером, как Анфимий

[14] *Анфертьева А.Н.* Указ. соч., с. 267.
[15] *Айналов. Д.В.* Эллинистические основы византийского искусства. Исследования в области ранневизантийского искусства. СПб., 1900.
[16] Там же, с. 219.

из Траля и Исидор из Милета"[17]. Лишь позже выяснено, что византийским искусством была усвоена уже существенно адаптированная античная традиция[18]. По словам Н. Кондакова, книга "исследует источники большого явления, намечает первые пути, открывает горизонты"[19]. Сам автор признавал, что в своей работе занимался "не обобщением, не общим взглядом, в которых нет недостатка в науке, а рядом исследований, анализом форм и содержания раннего византийского искусства"[20].

Казалось бы, можно сетовать на то, что в книге не представлено исследование самого эллинистического искусства. Но будь это сделано – структура и характер работы оказались бы совершенно иными[21]. Иное дело, что Д. Айналова продолжало привлекать христианское искусств Палестины[22]. Его значение тогда еще лишь предстояло оценить, что было сделано в науке значительно позже[23]. Насколько перспективной оказалась книга "Эллинистические основы византийского искусства", показывает и ее издание в 1961 г. в английском переводе, дополненном библиографией позже появившихся работ, посвященных тем же памятникам и проблемам[24].

Третья книга Д. Айналова, "Византийская живопись XIV столетия", вышла из печати лишь через семнадцать лет[25]. Ее материал относится к совершенно иной эпохе, но вместе с тем автор ставит подобную задачу: прояснить вопрос об отношении византийского искусства к "начальному возрождению искусства в Европе". Речь идет об искусстве эпохи Палеологов. Главы работы соответственно посвящены константинопольской и венецианской школам, некоторым памятникам константинопольской школы конца XIII и XIV ст. и чертам византийской манеры в русских церковных росписях XIV ст. В целом соблюден тот же принцип исследователя: судить о художественных явлениях на основании скрупулезного изучения памятников, – столь удачно примененный в уже упомянутых более ранних

---

[17] *Айналов. Д.В.* Эллинистические основы.., с. 219–220.
[18] *Вейдле В.* Перерождение античного искусства // Православная мысль. Труды православного Богословского института в Париже. Вып. 5. Париж, 1947, с. 23–47.
[19] *Анфертьева А.Н.* Указ. соч., с. 269.
[20] Там же, с. 270.
[21] Ср.: *Klauser Th.* Studien zur Entstengeschilchte der christlichen Kunst // Jahrbuch für Antike und Christentum. Bd. 3. Münster, 1960, s. 112–133.
[22] *Айналов Д.* Искусство Палестины в средние века // ВВ, 1928, т. XXV, с. 77–86.
[23] *Grabar A.* Les Ampoules de Terre Sainte: Monza-Bobbio. Paris, 1958; *Weitzmann K.* "Loca Sancta" and the Representational Arts of Palestine // DOP, vol. 28. Washington, 1974, p. 31–56.
[24] *Ainalov D.V.* The Hellenistic Origins of Byzantine Art. Translated from the Russian by Sobolevitch E. and Sobolevitch S. Ed. By Mango C. New Brunswick; New Jersay, 1961.
[25] *Айналов Д.В.* Византийская живопись XIV столетия. Пг., 1917.

трудах. Но в данном случае судьба оказалась не столь благосклонной к ученому: мозаики Кахрие джами и Сан Марко в Венеции тогда воспринимались несколько иначе, чем теперь, после многолетнего тщательного их изучения[26]. Значительно больше стало известно о константинопольской иконописи конца XIII и XIV вв.[27] Определенные коррективы внесены в характеристику миниатюр рассматриваемых в книге греческих рукописей[28]. Наконец, много нового сказано о стенописях Мистры и Новгорода[29]. По этой причине книга скорее представляет историографический интерес, в то же время давая образцы тонкого художественного анализа рассматриваемых памятников, разумеется с позиций своего времени. Запоздалая полемика с автором по различным вопросам была бы явно не корректной.

Однако существует одно положение, наиболее обстоятельно представленное в разделе книги, озаглавленном "Особенности новой византийской манеры и ее источники"[30], вызвавшее полемическое выступление В. Лазарева[31]. Речь идет о готических элементах в палеологовской живописи, причем в таких ее образцах, которые воспринимаются как эталонные. Что касается венецианских мозаик, то проникновение в них определенных деталей из западных источников вряд ли выглядит противоестественным. По отношению к фрескам Волотова это кажется несколько тенденциозным, но отнюдь не совершенно беспочвенным, если согласиться с тем, что прозападные иконографические мотивы могли в них проникать вме-

---

[26] *Underwood P.A.* The Kariye Djami. Vol. 1–3. New York, 1966; The Kariye Djami. Vol. 4; Studies in the Art of the Kariye Djami and its Intellectual Background. Ed. Underwood P. Princeton, 1975; *Demus O.* The Mosaics of San Marco in Venice. Vol. 1–4. Chicago-London, 1984.

[27] Обобщенную характеристику см.: *Лазарев В.Н.* История византийской живописи. М., 1986, с. 129–130, 164–165.

[28] *Lixačeva V.* The illumination of the Greek Manuscript of the Akathistos Hymn // DOP, vol. 26. Cambridge, 1972, p. 253–262; *Лихачева В.* Судьба одной византийской книги (Рукопись Гос. Публичной библиотеки греч. № 118) // Книга. Исследования и материалы. Сб. XVIII. М., 1969, с. 201–209; *Фонкич Б.Л.* О происхождении рукописи ГПБ, греч. 118 // Византия и Русь. М., 1989, с. 106–108 (первая половина – середина XIV в.).

[29] *Dufrenne S.* Les programmes iconograhiques des églises byzantines de Mistra. Paris, 1970; *Dufrenne S.* Quelques aspects de l'iconographie des peintures de Mistra au temps du Despotat de Morée // L'ecole de la Morava et son temps. Symposium de Resava, 1968; Beograd, 1972, p. 21–36; *Лифшиц Л.И.* Монументальная живопись Новгорода XIV–XV веков. М., 1987; *Вздорнов Г.И.* Фрески Феофана Грека в церкви Спаса Преображения в Новгороде. М., 1976; *Вздорнов Г.И.* Волотово. Фрески церкви Успения на Волотовом поле близ Новгорода. М., 1989; *Царевская Е.Ю.* Роспись церкви Феодора Стратилата на Ручью в Новгороде и ее место в искусстве Византии и Руси второй половины XIV века. М., 2007.

[30] *Айналов Д.В.* Византийская живопись.., с. 150–168.

[31] *Лазарев В.Н.* Критика теории Д.В. Айналова о западных влияниях в Волотовской росписи // Лазарев В.Н. Феофан Грек и его школа. М., 1961, с. 109–112.

сте с византийскими образцами. Скажем, это не вызывает решительных возражений относительно фресок 1259 г. церкви в Бояне или принципа купольной декорации в Кахрие джами[32]. Не исключено, что в подобных явлениях следует видеть продолжение процесса, отмеченного появлением икон, выполненных в мастерских обслуживавших крестоносцев в течение XIII в.[33] Чтобы в этих сближениях исключить какую-либо случайность, стоит внимательнее проследить характер соотношения византийской и западной художественных традиций в течение ряда столетий[34].

В целом книга написана на высоком научном уровне, опытным ученым, в совершенстве усвоившим европейские методы изучения раннехристианских и византийских древностей и с успехом их применявшим в своих работах. Не его вина в том, что материал оказался не готовым для построения широких обобщений, а известные в то время произведения оставались несколько разрозненными. Тем больше поражает способность за небольшими группами памятников увидеть значительные художественные явления, в том числе находящиеся на переломе вековых традиций. "Эти памятники, – пишет Д. Айналов, – несмотря на свою очевидную неполноту, все же достаточно определяют византийское искусство эпохи Палеологов, бросают яркий свет на русское искусство XIV столетия и, за недостатком пока хорошо изданных памятников византийского искусства XIV столетия, получают от русских памятников новые и чрезвычайно важные пополнения своего состава"[35].

Рассматриваемые работы написаны ученым в течение примерно двух десятилетий, одновременно с многими другими, в основном меньшими по объему, но столь же важными для истории византийского и русского искусства, нередко блестящими по изложению. В целом это эпоха в истории изучения средневековых художественных памятников, созданная талантом и усилиями одного человека, целиком преданного своему делу. Его научный опыт можно считать образцовым.

---

[32] *Grabar A.* Un reflet du monde latine dans une peinture du XIIIe siècle // Byzantion, 1924, t. 1, p. 229–243; *Grabar A.* La decoration des coupoles à Karye Camii et les peintures italiennes du Dugento // Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik. Bd. VI. Wien, 1957, p. 111–124. Обширный сравнительный материал, освещающий широкие культурные связи Византии эпохи Палеологов см.: Byzantium. Faith and Power (1261–1557). New York, 2004.

[33] *Weitzmann K.* Icon Painting in the Crusader Kingdom // DOP, Vol. 20. Washington, 1966, p. 51–83; *Weitzmann K.* Byzantium and the West around the Year 1200 // The Year 1200: A Sumposium. New York, 1975, p. 53–93; *Folda J.* Crusader Art. The Art of the Crusaders in the Holy Land, 1099–1291. Burlington, 2008.

[34] См.: *Demus O.* Byzantine Art and the West. New York, 1970.

[35] *Айналов Д.В.* Византийская живопись.., с. 8.

Олег Файда

ЛИСТИ ДМИТРА АЙНАЛОВА ДО МИКОЛИ ПЕТРОВА[1]

Дослідницька діяльність та життєві шляхи Дмитра Власовича Айналова, як засвідчують його біографії та бібліографія, надзвичайно тісно переплiталися з Україною. У південно-західних землях Російської імперії вчений неодноразово відвідував у особистих чи наукових справах рідний Маріуполь[2], невеличке містечко Козелець, де мав відпочинковий будинок, Одесу, в якій здобув вищу освіту, а також Крим, Київ та Харків[3]. Упродовж цих візитів налагодив низку плідних у науковому плані міжособистісних контактів, зокрема з одним з найвідоміших професорів Київської духовної академії (далі – КДА) Миколою Івановичем Петровим (24 квітня 1840 – 20 червня 1921). Складаючи пошану видатному візантиністу-мистецтвознавцю у півторавіковий ювілей народження, зауважимо, щонайменше подібний формальний привід цьогоріч має і київський вчений – до його особистості вкотре привернута увага у зв'язку з 140-літтям від заснування Церковно-археологічного товариства та Церковно-археологічного музею при КДА, діяльність яких практично цілковито залежала від М. Петрова.

Д. Айналова з його адресатом М. Петровим[4] до особистого спілкування спонукало перетинання наукових інтересів у галузі давньоруського та візантійського мистецтва, з тою різницею, що для першого студії в цьому керунку були основними, тоді як для київського професора вони становили один з напрямів дослідницьких зацікавлень. Микола Іванович був випускником вищого навчального духовного закладу підросійської

---

[1] Автор вдячний Д. Гордієнку за допомогу у використанні документів Інституту рукописів Національної бібліотеки України ім. В. Вернадського, а також можливість послуговуватись зібраною ним бібліографією Д. Айналова.

[2] Більшість дослідників вказує саме цей азовський порт місцем народження Д. Айналова, водночас мають право на існування й інші версії, див.: *Анфертьева А.Н.* Д.В. Айналов: жизнь, творчество, архив // Архивы русских византинистов в Санкт-Петербурге / Под ред. И.П. Медведева. СПб., 1995, с. 261–262, прим. № 15.

[3] Детальніше про це див. статтю В. Ульяновського "Украинские сюжеты в жизни и творчестве Д.В. Айналова" у цій збірці (*прим. ред.*).

[4] Вважаємо зайвим докладно відтворювати вже доволі відомі у вітчизняній науці етапи наукового та життєвого шляху М. Петрова, натомість відсилаємо читачів до кращих, на нашу думку, робіт по темі: розділу присвяченого вченому у монографії К. Крайнього (Історики Києво-Печерської лаври XIX – початку XX століть. К., 2000, с. 84–148) та публікацій В. Ульяновського, про які мова піде нижче. Обидва автори подали також докладну бібліографію М. Петрова.

України, у його ж стінах захистив 1875 р. роботу на здобуття ступеня доктора богослов'я на стику візантинознавства та славістики "О происхождении и составе славяно-русского Пролога". Власне за успіхи в літературознавчій царині (насамперед у дослідженні історії давньої та нової української літератури) Харківський університет обрав його доктором російської мови та словесності. Д. Айналов цікавився доробком М. Петрова у краєзнавчій царині (до якої останній залучав численний археологічний матеріал), насамперед його працями з історії та історичної топографії Києва, певний інтерес для адресанта становили студії вченого з історії православної церкви. Неоцінений матеріал для дослідницької роботи Д. Айналова дали багатющі фонди (близько 40 тис. од. пам'яток духовної та матеріальної культури) Церковно-археологічного музею при КДА, очолюваного М. Петровим з 1878 р.

В Інституті рукописів Національної бібліотеки України імені В. Вернадського (далі – ІР НБУВ) у матеріалах фонду ІІІ (Листування) зберігаються листи Д. Айналова до М. Петрова. Вже у процесі підготовки кореспонденції до друку з'ясувалось, що 2003 р. вона була опублікована В. Ульяновським[5]. Однак, після ознайомлення з її текстом виявилось, що матеріали не споряджені докладним описом принципів археографічної публікації, відсутня передмова і більша частина необхідних пояснювальних коментарів до згаданих у тексті персоналій, публікацій[6] тощо. Також важливо, що окремі фрагменти ми відчитуємо інакше, аніж це зроблено в тексті, опублікованому В. Ульяновським. Наведені зауваження, зрозуміло, не применшують значення масштабної і трудомісткої справи, зробленої Василем Іринарховичем, зрештою упорядник частково

[5] [Листи Дмитра Айналова до Миколи Петрова за 1900–1919 рр. / Публ. В. Ульяновського] // Микола Петров. Скрижалі пам'яті. Коментарі та додатки / Склав В. Ульяновський. К., 2003, с. 129–136. Це видання, яке у додатках до коментарів на працю М. Петрова "Воспоминания старого археолога" містить листи Д. Айналова, виявилось майже непоміченим на тлі іншої взаємопов'язаної публікації В. Ульяновського що побачила світ у видавництві "Либідь": Петров Микола. Скрижалі пам'яті / Упоряд. В. Ульяновського, І. Карсим. К., 2003. Причина випадання праці з поля зору науковців нажаль традиційне для української науки вцілому хронічне недофінансування, про це докладніше див.: *Болгарова М.Ю.* [Рец.:] Профессор протоиерей Федор Титов: Императорская Киевская духовная академия в ее трехвековой жизни и деятельности (1615–1915): Историческая записка. К., 2003; Петров Микола. Скрижалі пам'яті / Упоряд. В. Ульяновський, І. Карсим. К., 2003; Петров Микола. Скрижалі пам'яті / Упоряд. В. Ульяновський. К., 2003 // Наукові записки. Т. 35: Київська Академія / Національний університет "Києво-Могилянська академія". К., 2004, с. 98–101.

[6] В. Ульяновський подав ремарки щодо персоналій Ю. Кулаковського, Б. Ханенка, М. Катанова, П. Уварової, роду Білосельських, архиєп. Антонія (Новгородського), Д. та М. Боткіних, К. Лохвицького та Г. Вернадського, а також бібліографічні дані окремих робіт Б. Ханенка, П. Лашкарьова та М. Петрова.

аргументує подібний підхід. Натомість, маємо підстави вважати слушною нову, виправлену та споряджену необхідним науковим апаратом, публікацію кореспондеції Д. Айналова.

Цінність збережених матеріалів зростає, коли зважити, що листи М. Петрова до Д. Айналова у петербурзьких архівах не віднайдені[7]. Втрачена також якась частина кореспонденції Дмитра Власовича. Складно точно датувати знайомство дослідників і початок листування між ними. Вперше Д. Айналов спільно з Є. Рєдіним відвідали Київ 1886 р.[8], ще у будучність студентами, для збору матеріалів до роботи про настінний живопис та мозаїки Софійського собору[9]. Можливо, саме тоді юнак, який подавав надії в науці, *познайомився* з уже доволі відомим фахівцем. У всякому разі, за даними листів, найраніші відвідини Д. Айналовим Церковно-археологічного музею для змальовування предмета з колекції А. Муравйова датуються 1889 р. (лист від 21 червня 1900). Ми схиляємось до думки, що *кореспондування* було налагоджено ближче до кінця XIX ст., коли Д. Айналов мав уже певний соціальний і науковий статус, адже у перших двох зі збережених листів, які датуються серединою 1900 р., йдеться про початок налагодження обміном літературою (листи від 25 червня та 5 липня 1900 р.). Загальна тональність листів дозволяє констатувати, що між кореспондентами склались середньої інтенсивності наукові зв'язки і приятельські, але не особливо близькі (дружні) стосунки, як-то, наприклад у Д. Айналова з С. Жебелєвим. Разом з тим характерним є факт ґрунтовної презентації Д. Айналовим своїм закордонним колегам наукового доробку М. Петрова (лист від 26 серпня 1912).

Епістоли, при близькому ознайомленні з ними, становлять інтерес у кількох контекстах: додають штрихи і увиразнюють окремі моменти в життєписах обох вчених, насамперед Д. Айналова; дозволяють сформувати уявлення про наукову співпрацю адресата та адресанта; проясняють окремі деталі історії дослідження мистецтва середньовічного та ранньомодерного греко-слов'янського світу тощо.

---

[7] Такий висновок напрошується зі змісту статті: *Анфертьева А.Н.* Указ. соч., с. 259–312. Малоймовірно, щоб авторка, характеризуючи зміст петербурзьких архівних збірок, в яких знаходяться матеріали Д. Айналова, випустила з-під уваги такого адресанта, як М. Петров. Однак про те, що такі листи були, свідчить, наприклад, текст листа від 5 липня 1900 р., який є відповіддю Айналова на лист Петрова.

[8] *Анфертьева А.Н.* Указ. соч., с. 262, прим. № 16.

[9] *Айналов Д., Редин Е.* Киево-Софийский собор: Исследование мозаической и фресковой живописи. СПб., 1889; *Айналов Д., Редин Е.* Киевский Софийский собор: Исследования древней живописи – мозаик и фресок собора // Записки Русского археологического общества. Новая серия. СПб., 1890, т. IV, с. 231–381.

Послання до М. Петрова дають досліднику інформацію про коло наукових контактів Д. Айналова, зокрема про раніше не оприлюднені факти спілкування з певними особами. До цього переліку потрапили В. Антонович, Є. Брюнеллі, Ф. Галле, Г. Вернадський, О. Штукенберг.

Особливо інформативний, навіть незважаючи на надмірну лаконічність викладу, останній зі збережених листів Д. Айналова. Цінність цієї епістоли (яка взагалі дивом потрапила до адресата, зважаючи на дату – початок літа 1919 р.) у тому, що вона проливає більше світла на маловідомий період життя науковця. Щільний почерк на випадковому листку паперу, як і майже розпачливий тон листа, красномовно відображають скрутні обставини, в яких опинився у той час Д. Айналов. Виявляється, уже тоді, а не після повернення у Петроград, як стверджує А. Анфертьєва[10], він отримав "вбивчу вістку" про втрату там помешкання, а з ним книг, рукописів та фото (лист від 4 червня 1919 г.). Дослідник гарячково намагався знайти пристанок у КДА, однак Петров заледве чи міг чимось допомогти – вищий духовний навчальний заклад фактично припинив функціонування, а многолітній Микола Іванович заледве був здатен допомогти сам собі, адже того року втратив єдину піклувальницю – доньку Віру[11].

***

Послання Д. Айналова згруповані в дванадцять од. зб. (№ 12121–12132) загальним обсягом двадцять три рукописні аркуші (більшість зі зворотами), зокрема, одинадцять листів і одна листівка. Крайні дати листів – 21 червня 1900 р. та 4 червня 1919 р. На листах за 1900–1901 рр. місцем відправлення вказана Казань, за 1907, 1911 і 1914 рр. – Петербург (Петроград), за 1912 р. – Козелець, а 1919 р. – Сімферополь. У додатках вміщаємо лист Д. Айналова до О.П. Новицького[12], який також зберігається в ІР НБУВ, у матеріалах фонду № 279 (од. зб. № 1075) на одному аркуші зі зворотом, датований серединою 1930 р. і відправлений з Ленінграда. Ця коротка епістола дещо доповнює інформацію про стосунки Д. Айналова та М. Петрова.

Тексти листів Д. Айналова подаємо за сучасними правописними нормами російської мови. У тих місцях, де автор припустився орфографічних помилок при написанні латинкою, ми робимо виправлення курсивом. Перша публікація листів В. Ульяновським спонукає звірити її з оригіналом та нашим варіантом відчитання – у випадку *суттєвих* розбіжностей чи інших особливостей відтворення тексту, відзначаємо це у примітках.

---

[10] *Анфертьева А.Н.* Указ. соч., с. 282.
[11] *Крайній К.* Вказ. праця, с. 110.
[12] Публікується вперше.

Листи Дмитра Власовича Айналова[13] до Миколи Івановича Петрова

Казань – Київ

21 июня 1900 г.
Казань, Бассейная ул., д. Воротникова.

Глубокоуважаемый Николай Иванович!

Позволяю себе вновь обратиться к Вам с покорнейшей просьбой. В 1898 году проездом через Киев я снова посетил Ваш Музей, и так как Вас не было в городе, то я оставил сторожу письмо, в котором покорнейше просил Вас выслать мне фотографии с двух икон восковой живописи, хранящихся в Вашем Музее. Письмо, надо полагать, не дошло до Вас. Сторож тогда говорил мне, что фотографии вышли не совсем удачно, теперь же Юлиан Андреевич Кулаковский[14] в бытность свою в Казани сказал мне, что Вам удалось сделать фотографии вполне удачные и что Вы выслали таковые Стриговскому[15]. Досадно, что русские специалисты до сих пор не издали этих икон как подобает их научному значению. Фотография, которая была сделана мною в Москве при помощи Я.И. Смирнова[16], оказалась негодной. Равным образом и фотография с мозаической иконки св. Николая вышла слепо. Таким образом все, что наиболее меня интересовало в Вашем музее до сих пор ускользало от меня. Рисунок карандашом с Богородицы с младенцем (резная слоновая кость коллекции Муравьева[17]), сделанный мною еще в 1889 году, я не решаюсь издать. Между тем теперь я имею возможность вместе с Вашими восковыми[18] иконами издать еще две рельефные восковые же иконы Богородицы и св. Георгия, находящиеся в городе Мариуполе Екатерин[ославской] губ[ернии][19]. В виду этого я и обращаюсь к Вам с нижайшей и покорнейшей просьбой

---

[13] В Ульяновського – Айналов Дмитро Васильович (*sic*).

[14] Кулаковський Юліан (1855–1919) – філолог-класик, візантиніст, археолог. Професор Університету Св. Володимира, голова Історичного товариства Нестора-Літописця.

[15] Стжиговський (Strzygowski) Йозеф (1862–1941) – австрійський історик візантійського мистецтва, сходознавець.

[16] Смирнов Яків (1869–1918) – російський археолог, історик мистецтв.

[17] Муравйов Андрій Миколайович (1806–1874) – літератор, дослідник історії церкви, краєзнавець та колекціонер, чимало прислужився до охорони київських пам'яток. 1878 р. його племінник передав КДА велику колекцію старожитностей, переважно церковного походження. Про колекцію див.: *Петров Н.И.* Муравьевская коллекция в Церковно-археологическом музее при КДА // Труды КДА, 1878, № 7, с. 193–216.

[18] В Ульяновського слово "восковыми" пропущено, с. 130.

[19] В усіх листах розкриття скорочень слів Ульяновський не зазначив, хоча самі слова розкрив.

прислать и мне фотографии с Ваших восковых икон. Заметки к ним я сделал во время последнего посещения Киева в 1898 году, а потому и не смею теперь утруждать Вас просьбой о деталях иконописи этих икон. Равным образом я крайне желал бы иметь и фотографии с мозаической иконы, и со слоновой кости с изображением Божи[е]й Матери с Младенцем. Если[20] фотографий этих у Вас нет, то я охотно и с благодарностью уплачу расходы на их изготовление, равно как и за готовые экземпляры с восковых икон.

Этим, однако, не исчерпываются мои просьбы и желания. В 1897 году Вы издали: 1) Историко-топографические очерки древнего Киева; 2) Указатель Церковно-Археологич[еского] Муз[ея] при Киевской Дух[овной] Акад[емии] (2-е изд.) и 3) Описание рукописных собраний, находящихся в Киеве, в[ып]. II[21].

Первое из этих сочинений специально меня интересует по той причине, что я составляю в настоящее [время][22] книгу о русско-византийских культурных сношениях[23]. Сочинение распадается на следующие главы: 1) Царьград в IX–XII веке. 2) Киев в IX–XII вв. 3). Русь в[24] Царьграде[25]. 4) Приемы послов и князей при Цареградском дворе. Последняя глава, содержащая путешествие св. Ольги в Царьград, в виде предварительного сообщения была недавно доложена в Петерб[ургском] Арх[еологическом] Общ[естве]. Надеясь на то, что от Вас могут быть получены мною важные указания, я прошу Вас не отказать мне в них. Я буду искренно благодарен за всякое указание и ради этого изложил содержание книги. Ваших сочинений ни у меня лично, ни в библиотеке Музея Искусств и Древностей[26], которым я заведую, нет, а потому я и прошу Вас прислать их накладным платежом в Музей Искусств и Древностей при Императорском Каз[анском] Университете, или же сделать распоряжение о высылке их тому магазину, который имеет их.

---

[20] Перед словом “Если” закреслено сполучник “и”.

[21] Всі названі праці опубліковано окремими виданнями, 1-а і 2-а – у Києві, 3-я – у Москві.

[22] Вставка В. Ульяновського, с. 130. Однак текст не відзначений як вставка.

[23] Імовірно, саме про ці “трактати” він згадував у листах до інших осіб, див.: *Анфертьева А.Н.* Указ. соч., с. 272, прим. № 91.

[24] В Ульяновського “и”, с. 130.

[25] В Ульяновського “Царьград”, с. 130.

[26] Музей витонченого мистецтва (Музей изящных искусств) Казанського університету (заснований 1886 р.). Д. Айналов кілька років (до 1903 р., коли виїхав до Санкт-Петербурга) керував його роботою, докладніше див.: *Сыченкова Л.А.* Основатели Музея изящных искусств Казанского университета: Дмитрий Айналов и Алексей Миронов // Вопросы музеологии, 2012, № 1(5), с. 98–112.

Вместе с этим письмом отправляю на Ваше имя мою докторскую диссертацию “Эллинистические основы[27] византийского искусства”[28].

С истинным почтением и глубоким уважением остаюсь готовый к услугам

Д. Айналов.

P.S. Фотографии можно выслать по адресу, указанному в начале письма, на имя Димитрия Власьевича[29] А[йналова].

ІР НБУВ, ф. ІІІ, од. зб. № 12121, арк. 1–3, автограф

Казань – Київ

5 июля. 1900.

Казань, Бассейная ул., д. Воротникова

Глубокоуважаемый Николай Иванович!

Благодарю Вас за письмо и за высылаемые фотографии и издания. Я еще их не получил, но по всей вероятности они скоро будут получены.

В Церковно-Археологическое общество я направлю экземпляр книги по Вашему указанию.

Так как по приезде в Казань после диспута в Москве[30] я еще не совсем разложился, то и мог разыскать только несколько брошур, которые и высылаю Вам. Остальные статьи вышлю после розысков. Есть ли у Вас моя магистерская диссертация: “Мозаики IV и V веков”[31]? Если бы Вы пожелали ее иметь, то я могу направить Вам экземпляр из Петербурга.

Б.И. Ханенко[32] отправил книгу свою и письмо с просьбой не отказать пожертвовать его издание[33] Музею Древностей при Казанском Университете и подарить экземпляр мне. Не слишком ли много я просил? Быть может Вы найдете для себя возможным замолвить слово о нуждах Музея и о том, что Музей нуждается в таких пожертвованиях вообще.

Остаюсь с истинным уважением

Д. Айналов.

---

[27] В Ульяновського “основания”, с. 130.

[28] Эллинистические основы византийского искусства: Исследования в области истории ранневизантийского искусства. СПб., 1900.

[29] В Ульяновського “Васильевича”, с. 130.

[30] Захисту докторської дисертації 9 травня 1900 р.

[31] Мозаики IV и V веков: Исследования в области иконографии и стиля древнехристианского искусства. – СПб., 1895 (= Журнал Министерства народного просвещения, 1895, апрель, с. 241–309, май, с. 94–155 и июль, с. 21–71).

[32] Ханенко Богдан Іванович (1849–1917) – колекціонер української старовини і творів мистецтва, археолог-аматор, меценат.

[33] Древности Приднепровья. К., 1899–1907. Вып. 1–6.

P.S. Среди статей одна представляет начало предпринимаемого несколькими лицами (Штукенберг[34], Катанов[35], я) издания восточных зеркал[36]. Мы затеяли сношения с Сибирью, Петербургом, Тифлисом, Москвой с целью собрать до сих пор известный материал, равно как и неизвестный и заготовляем фотографии с этих зеркал. Мы будем искренно благодарны за всякое указание на имеющиеся экземпляры и за сообщение снимков с них. В виду того, что материал разбросан повсеместно по разным музеям,то б[ыть] м[ожет] и в Вашем музее найдутся экземпляры. Тогда не откажите нам помочь в издании и в приведении в известность Ваших экземпляров. *Д. А.*

ІР НБУВ, ф. ІІІ, од. зб. № 12122, арк. 4–5зв., автограф

Казань – Київ

23 июля, 1900 год
Казань, Бассейная ул., д. Воротникова.

Глубокоуважаемый Николай Иванович!

Чрезвычайно благодарен Вам за Ваше письмо, за Ваши книги и за брошюры. Ваша статья о реставрации Лаврской живописи[37], ее история и содержание так мне понравилась, что я нахожу нужным дать о ней отчет в Виз[антийском] Врем[енни]ке, и очень жалею, что не имею возможности выслать один[38] экземпляр ее в Берлин моему коллеге Вульфу[39], который несомненно будет ее реферировать в Repertorium[40] für Kunstwissenschaft. Быть может, Вы нашли бы для себя возможным переслать ему один экземпляр ее по адресу: Berlin, General-Verwaltung der Koeniglichen[41] Museen. Christliche Abtheilung. Herrn Oskar Wulff или же мне, чтобы пе-

[34] Штукенберг Олександр Антонович (1844–1905) – геолог, палеонтолог, професор Казанського університету.
[35] Катанов Микола Федорович (1862–1922) – мовознавець, етнограф, тюрколог. Професор Казанського університету і Казанської духовної академії.
[36] Опубліковано у: *Айналов Д.В.* Описание металлического зеркала с арабской надписью, принадлежащего Публичному музею города Мижусинска Елисейской губернии, и несколько слов о металлических зеркалах, описанных другими // Известия Общества археологии, истории и этнографии при Казанском университете. Казань, 1890, т. XVI, с. 275–279.
[37] *Петров Н.И.* Об упраздненной стенописи великой церкви Киево-Печерской Лавры // Труды КДА, 1900. № 4, с. 579–610; № 5, с. 40–70.
[38] Слово "один" в Ульяновського пропущено, с. 131.
[39] Вульф (Wulff) Оскар (1864–1946) – мистецтвознавець, візантиніст, професор Берлінського університету. Походив з родини німців, вихідців з Російської імперії.
[40] В Ульяновського "Repertopium", с. 131.
[41] В Ульяновського "Königlichen", с. 131.

реслать ему. Мы с ним состоим в переписке и обращаем внимание [друг][42] друга на всякие новинки[43] иностранной и русской литературы. Один экземпляр Ирмология[44] я также ему вышлю, ибо это относится к его области как историка виз[антийского] искусства.

Конечно, я был бы крайне рад получить и фотографии с двух других черных икон Порфириевской коллекции[45] с изображением Иоанна Предтечи и Богородицы с Младенцем, и еще более был [бы][46] рад иметь цельную[47] фотографию с иконы мученика и мученицы, но цены Кульженко мне кажутся очень высокими. Теперь я не располагаю достаточными для этого капиталами,[48] тем более, что имею настоятельную необходимость в приобретении фотографий с некоторых других памятников Киева, о чем просил Владимира Бонифатьевича Антоновича[49]. Он обещал мне любезно прислать фотографии с медного кадила, находящегося в его музее[50] и относящегося к VI, VII[51] веку. Кроме того, было бы крайне важно издать хотя бы в простой фотографии, не говоря уже о раскрашенном рисунке, фрески развалин церкви в Старогородке Черниговской губернии (т[ак] наз[ываемой] Юрьевой Божницы[52]). В моем распоряжении только крайне плохой рисунок, приложенный к Черниговской памятке $189^{6}/_{7}$ года. Быть может у Вас в альбомах Вашего музея и есть что-либо относящееся к этой церкви, б[ыть] м[ожет] также Вы знаете, где можно раздобыть фотографию с фресок алтаря. Я был бы сердечно благодарен за указания на след такой фотографии. Сколько помню, об этой развалине шла речь на Виленском съезде[53]. Но предпринято ли что-либо по части сохранения фресок и развалины, сделаны ли фотографии с них, – не знаю.

---

[42] Додано В. Ульяновським, с. 131, однак без виділення в квадратних дужках.
[43] В Ульяновського “новости”, с. 131.
[44] *Петров Н.И.* Западнорусский лицевой ирмологий XVII века // Труды КДА, 1884, № 5, с. 30–50.
[45] Вивезена з християнського Сходу архимандритом Порфирієм (Успенським) колекція давніх книг, рукописів та ікон, див.: *Петров Н.И.* Коллекции древних восточных икон и обращиков древней книжной живописи, завещанные преосвященным Порфирием (Успенским) Церковно-археологическому обществу при КДА. К., 1886.
[46] Додано В. Ульяновським, с. 131, однак без виділення в квадратних дужках.
[47] В Ульяновського “дельную”, с. 131.
[48] Далі закреслено сполучник “и”.
[49] Антонович Володимир Боніфатійович (1834–1908) – історик, археолог, археограф, етнограф, нумізмат.
[50] Музей пам’яток старовини Київського університету св. Володимира.
[51] В Ульяновського “VI–VII”, с. 131.
[52] В Ульяновського “Которую называют Юрьевой Божницей”, с. 131. Юр’єва божниця – пам’ятка давньоруського зодчества в межах м. Остер Чернігівської обл., апсида і фрагмент стіни Михайлівської церкви, побудованої, імовірно, наприкінці XI ст.
[53] IX Археологічний з’їзд у Вільно (1893 р.).

Кроме этой просьбы, есть у меня еще и другая, но крайне щекотливая. Ханенко прислал мне два выпуска своей коллекции, но эти выпуски заключают[54] приднепровские и скифские древности, при том прислал лично мне, а Музею не прислал. Из этого я заключаю, что обращаться к нему вторично за присылкой двух других выпусков было бы назойливостью. Как кажется, я сам был причиной ошибки Ханенко. Припоминаю, что я не объяснил ему причины моей просьбы и мои цели, а обозначил выпуски по Вашему письму кратко и в общих выражениях. Обращаюсь, поэтому, к Вам с покорнейшей просьбой изложить мое дело пред г. Ханенко, а затем уж я обращусь к нему с просьбой о присылке двух выпусков христианских древностей и фотографии с сассанидского блюда. Недавно я купил в свой музей три блюда (серебряных), из которых одно прекрасной сассанидской работы, два другие, предполагаю, арабской. Издам в непродолжительном времени. Свои "Моз[аики] IV и V веков" высылаю.

С истинным уважением остаюсь

Д. Айналов.

P.S. Сегодня получил квитанцию на посылку с фотографиями г. Кульженко[55].

ІР НБУВ, ф. ІІІ, од. зб. № 12123, арк. 6–7зв., автограф

Казань – Київ

6 сентября 1900 года
Казань.

Глубокоуважаемый Николай Иванович!

Искренно благодарен Вам за Ваше последнее письмо и за сообщенные сведения. Не отвечал я так долго на Ваше письмо по той причине, что ездил в Кострому и Новгород и видел много поучительного. Уже давно я урывками смотрю разные города Волги и до сих пор еще никак не могу издать открытой в Свияжске близ Казани прекрасной росписи XVI в. Успенского храма при Свияжском мужском монастыре. Теперь после двух диссертаций, которые отвлекали от этого предприятия, можно будет на долгое время посвятить себя Поволжью. Но все же для меня становится очевидным, что для этого нужны не года трудов, а десятки лет. По приезде в Казань получил два выпуска Ханенко, заключающие христианские древности. Конечно, я сейчас же понял, что Вы исполнили

[54] В Ульяновського "заканчивают", с. 131.
[55] Кульженко Стефан Васильович (1837–1906) – відомий київський книговидавець.

Ваше обещание и замолвили обо мне словечко Богдану Ивановичу. Душевно Вам благодарен за это.

В скорости я обращусь в Ваше общество с официальным прошением о присылке мне для кратковременного пользования фотографии с акварельного рисунка Юрьевой Божницы.

С интересом смотрел на указанный Вами энколпион с изображ[ением] Св. Николая и Ольги. Все же это след в иконографии нашей и данные для меня интересные.

Относительно Вашего предприятия по изданию греческих и славянских крестов[56] и главным образом относительно иконографии их общими источниками и пособиями для меня, по крайней мере, служили и служат:[57] 1) Rohault de Fleury La Messe[58] 2) его же L'*É*vangile[59]. 3) Hefner-Alteneck. Trach*t*en, Kunstwerke und Gerätschaften vom frühen Mittelalter. Frankfurt am Main 1881. 4) Cahier et Martin, M*é*langes d'archéologi*e*[60] 5) Английский журнал "Archeologia" 6) Labarte, Histoire des art industriels[61] 7) Didron, Manuel d'iconographie chr*é*tienne grecque et latine[62] 8) Grimoard de S. Laurent, Guide de l'art chrétien[63] и др[угие], названия которых сообщу в следующем письме после осмотра книг, полученных в Музей, среди которых есть и специально относящиеся к искусству XV века на *З*ападе.

Во время поездки на Афон я сфотографировал очень любопытный крест и артосницу в Пантелеймоновском русском монастыре с резными изображениями и славянскими надписями. Дат на этих предметах нет. Отношу их к XVI или даже XVII веку. Если бы Вам они понадобились, то я прошу Вас издать их, и потому прилагаю их к настоящему письму. В случае же, если они Вам не подойдут[64], то будьте любезны, снова мне их возвратить.

Принимаясь за писание статьи об иконе восковой[65], двух святых с которой имею уже хорошую фотографию, начинаю чувствовать недо-

---

[56] Собрание Б. И. и В. Н. Ханенко. Древности русские. Кресты и образки. К., 1899. Вып. 1; К., 1900. Вып. 2.

[57] Далі закреслено "Н".

[58] La Messe, etudes archeologiques sur ses monuments. P., 1883–98.

[59] L'Évangile, etudes iconographiques et archeologiques. Tours, 1874.

[60] P., 1874.

[61] *Labarte J.* Histoire des arts industriels au moyen âge et à l'époque de la Renaissance. P., 1872.

[62] P., 1845.

[63] P.; Poitiers, 1872–75, 6 vol. Перелік видань у публікації В. Ульяновського опущено взагалі, після слова "служат:" в дужках лише зазначено: "(*перераховується вісім найменувань іншомовних джерел*)", с. 132.

[64] В Ульяновського "понадобятся", с. 132.

[65] Опублікована: Синайские иконы восковой живописи // ВВ, 1902, т. IX, с. 343–377.

статок в разных данных, относительно которых не сделал заметок при рассматривании самой иконы. Будьте так любезны, напишите мне на прилагаемой бумажке ответы на вопросы, которые я сам никак решить не могу. Я предлагаю ряд вопросов, но, быть может, Вы сами еще прибавите какие-либо сведения относительно цветов и красок разных частей иконы. Буду крайне[66] благодарен.

Как жаль, что фотограф подделал красками негатив с изображ[ением] св. Николая. Он его наполовину испортил.

С истинным уважением остаюсь

Д. Айналов.

ІР НБУВ, ф. ІІІ, од. зб. № 12124, арк. 8–9зв., автограф

Казань – Київ

18 декабря 1900 г.
Казань, Бассейная ул., д. Воротникова

Глубокоуважаемый Николай Иванович!

Поздравляю Вас с праздниками Рождества Христова и желаю всего лучшего.

Получил Ваше письмо с присланными обратно фотографиями афонских предметов и пожалел о том, что они Вам не пригодились. Узнавши же, что Вы послали графин*е* П.С. Уваровой[67] свое исследование об иконах Николая Можайского[68], пожалел, что не знал ранее о нем, так как мог бы прислать Вам для проверки фотографии с нескольких медных[69] образков св. Николая моей коллекции, в которой собрано до сотни разных иконок такого рода и многие финифтяные. Этот край изобилует ими, так как здесь много раскольников.

Простите, что своевременно[70] я не отблагодарил Вас за присылку "Описания Музея"[71] и статьи Муравьева. То место в этой брошюре, которое описывает икону св. Ольги, принадлежавшую Белосельским[72] я

---

[66] В Ульяновського "крепко", с. 132.

[67] Уварова (уродж. Щербатова) Параскева Сергіївна (1840–1924) – археолог-аматор, голова Московського археологічного товариства.

[68] *Петров Н. И.* Резные изображения Св. Николая Можайского и историческая судьба их // Труды Одинадцатого Археологического съезда в Киеве 1899 г. М., 1902, т. 2, с. 137–145.

[69] В Ульяновського "местных", с. 132.

[70] В Ульяновського "совершенно", с. 132.

[71] Описание рукописей, находящихся в музее Церковно-археологического общества при КДА. К., 1875, вып. 1; 1877, вып. 2; 1879, вып. 3.

[72] Білосельські, Білосельські-Білозерські – відомий старовинний князівський рід.

прочитал с крайним удовольствием и нахожу, что икона заслуживает полного внимания. Муравьев описывает в руках св. Ольги какой то сосуд, указывает на греческую надпись с именем Григория и отмечает византийский характер письма. Сосуд в руках св. Ольги меня особенно интересует. Муравьев объясняет его символически как сосуд "с миром помазания Христова", мне же кажется, что этот сосуд, какой бы формы он ни был, надо объяснять исторически. В иконописных подлинниках рекомендуется писать св. Ольгу со свитком и лишь Антоний Новгородский[73] говорит о блюде, пожертвованном св. Ольгой церкви св. Софии в Цариграде. Быть может икона даст возможность связать оба эти данные. Форма сосуда, поэтому, является крайне интересной. Если на иконе, действительно, изображена св. Ольга, то следовательно, икона написана по обычному типу древних икон на которых цари и[74] князья изображаются с их дарами церкви. Икона может стоять, таким образом, в связи с текстом Антония, или же даже – давать нечто самостоятельное во всех подробностях. Так как графиня П.С. Уварова обратилась ко мне с предложением описать некоторые иконы Порфирьевской коллекции, то я указал на самые замечательные иконы, т[ак] наз[ываемые] черные, затем просил фотографии с 5 икон Муравьевской коллекции и фотографию с копии св. Ольги в Десятинной церкви, а если где найдется другая копия, то и с нее. Просил также обратиться к фамилиям Муравьевых, Волконских и других, по женским линиям идущим от рода Белосельских, нельзя ли будет достать фотографию с оригинала. Икона Ольги не даст мне покоя. У меня лежит в готовом виде глава об "Ольжине блюде"[75], мне кажется, что я нашел памятник буквально подходящий под описание Антония, и …[76] вот не могу никак добиться толку с сосудом на иконе. Надо иметь фотографию. Графиня, по всей вероятности, будет просить Вас содействовать снятию этой фотографии, а я в свою очередь покорнейше прошу Вас обратить внимание на фон, цвета одежд и надписей и сосуда. Я буду глубоко благодарен и душевно признателен.

Очень жалею, что не могу быть Вам чем-нибудь полезен. Если бы я знал в частности чем мог бы быть полезен, я мог бы присылать Вам

[73] Антоній (Добриня Ядрейкович, р. н. невід. – 1232) – архієпископ Новгородський і Перемишльський.
[74] Після "и" закреслено "ц".
[75] Опубліковано: Дар св. княгини Ольги в ризницу церкви св. Софии в Царьграде // Труды Двенадцатого Археологического съезда в Харькове 1902 / Под ред. гр. П. Уваровой. М., 1905, т. III, с. 1–4.
[76] Так в оригіналі.

рисунки и фотографии из моих коллекций и альбомов. У меня до 1½ тысячи рисунков и фотографий. Параллели всегда к Вашим услугам.

Остаюсь искренно уважающий

Д. Айналов.

ІР НБУВ, ф. ІІІ, од. зб. № 12125, арк. 10–11зв., автограф

Казань – Київ

19 февраля 1900 г.
Казань

Глубокоуважаемый Николай Иванович!

Искренно благодарю Вас за Ваше письмо с подробным описанием иконы св. Ольги, которое давно получил, и за присланный рисунок с этой иконы. Разнообразные занятия отвлекли меня на некоторое время от переписки. Кроме того я отдал дань инфлюэнце.

Увидавши снимок с иконы св. Ольги, убедился в правильности Вашего убеждения относительно позднего происхождения ее. Все же не теряю надежды разузнать как и почему могла появиться подобная икона. Подыскиваю теперь подходящие портретные вещи для точного установления самой живописи, и потому буду ждать с нетерпением фотографии как с копии, так и с оригинала, о котором обещала похлопотать графиня П.С. Уварова.

Недавно я получил от нее письмо, в котором она выражает сожаление по поводу неудачи, постигшей мою просьбу сфотографировать икону Печерской Божьей Матери, относительно которой я писал, что она представляет, как[77] установившийся тип, отдаленную копию с мозаики Киево-Печерской Лавры. Я имел в виду икону Муравьевской коллекции под № 100 каталога (Муравьевск[ая] коллекция в Церковно-Арх[еологическом] Музее при Киевск[ой] Дух[овной] Акад[емии]. 1878, стр. 19) по второй описи № 75. Мне необходимо иметь хороший образец старинной иконы Печерской Божьей Матери в рост, как на других памятниках. Печерская же икона подъемная с изображением Успения Божьей Матери была бы также крайне желательна, если бы только можно было снять фотографию с нее без оклада. Однако, на это я не надеялся и графиню об этом не просил. Будьте так добры, включите в число фотографий также и фотографию с № 100 Мур[авьевской] колл[екции], если только она представляет Богоматерь в рост, если же нет, то и фотографировать не надо.

Остаюсь с искренним уважением

Д. Айналов.

[77] Після слова “как” закреслена літера “о”.

Вкладка: Я просмотрел почти весь каталог Вашего Музея[78], ища с напряженным вниманием иконы, которая изображала бы св. Ольгу. Такие иконы несомненно должны быть, так как одна из них существует в роде князей Белосельских, очевидно, весьма древняя. Эту икону считают[79] в роде Белосельских за современную св. Ольге. Как кажется, эта икона подала повод Карамзину говорить о древних иконах св. Ольги. На ней изображена св. Ольга перед Патриархом. Как доступиться к Белосельским я не знаю. Нет ли где-либо в Киеве такой иконы. Это для моей работы весьма важный памятник.

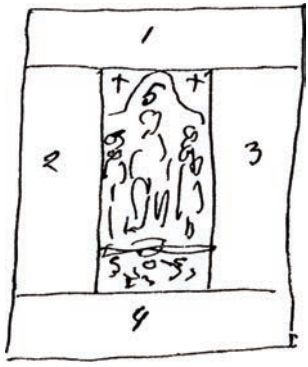
ІР НБУВ, ф. ІІІ, од. зб. № 12126, арк. 12–14, автограф

Санкт-Петербург – Київ

5 марта, 1907 года.
СПб., Вас[ильевский] остр[ов], 11 л[иния,] д. 46, кв. 17.

Глубокоуважаемый Николай Иванович.

С особенным удовольствием получил я сегодня от Кульженки фотографию с пластины слоновой кости, которую Вы описали[80] в письме (за него глубоко Вам благодарен) и которая оказалась памятником VI века, первоклассного достоинства. Если бы я был богат, я дал бы сам за нее 200 р.[81], а то и больше. 17 марта я сделаю в Арх[еологическом] Общ[естве]



сообщение об этой пластине и буду настаивать на том, чтобы эта слоновая кость была куплена Эрмитажем, если не сможете купить ее Вы для Вашего Музея. По правде сказать, мне кажется, что место ей в Вашем Музее, рядом с восковыми иконами. Слоновая резная пластина представляет среднюю часть роскошного оклада Евангелия, наподобие Равеннского, Парижского, Барберини, Эчмиадзинского и других. Я надеюсь указать еще одну часть[82] этого оклада и т[аким] о[бразом] до некоторой степени восстановить памятник, как это мне удалось с Ра[ве]ннским окладом, части которого отыскались в Риме, Лондоне

[78] *Петров Н.И.* Указатель Церковно-археологического музея при Киевской духовной академии. 2-е изд. К., 1897.
[79] Після слова “считают” закреслено “современной”.
[80] В Ульяновського “отослали”, с. 133.
[81] В Ульяновського “200 руб. серебром”, с. 133.
[82] В Ульяновського “часть”, с. 133.

и Петербурге, а одна верхняя доска, состоящая из 5 частей, хранится в Равенне, но ранее была в Мурано.

Пластина, Вами открытая, принадлежит к числу наиболее замечательных по стилю и исполнению памятников византийского востока и стоит в непосредственной связи со школой, или мастерской, из которой вышел Равеннский диптих и часть недавно купленного берлинским Музеем оклада Евангелия, причем эта часть представляет точно такую же центральную пластину, как и Ваша киевская (или кавказская). Ваша[83] пластина была окружена четырьмя другими, которые были украшены обычно, т[о] е[сть] изображениями из жизни и чудесами И[исуса] Христа. Из числа этих изображений под Христом, сидящем на троне между апостолами Петром и Павлом (?) сохранилась одна: Видение пастырями Вифлеемской звезды. Они указывают на нее руками, а справа изображен пастушеский шалаш.

Теперь главное дело состоит в том, чтобы пластина не исчезла из нашего поля зрения и не попала в руки частные или же заграницу, где таким вещам цену набивают. Мне очень бы хотелось издать эту пластину и я прошу Вас искренно посоветовать мне как быть. Если ее издать как замечательный и редкий в России (кое-что есть у Боткина[84], в Эрмитаже, у граф[ини] Уваровой), то цена может повысится. При этом я не знаю, согласится ли владелица, чтобы я издал ее вещь без ее предварительного согласия. Для издания же лишь необходимы некоторые дополнительные сведения, за которыми я к Вам и обращаюсь, надеясь на Ваше всегдашнее сочувствие.

1) Точный размер в длину 35 ½[85] (в сантиметр[ах].)

2) ——— ——— 10 [в] ширину.

3) ————— 1 толщины пластины.

4) что на оборотной стороне? Нет ли каких-либо украшений? (Я решил уже, однако, сам, что обратная сторона должна быть равная без изображ[ений] и шероховатая, б[ыть] м[ожет] с остатками клея).

5) Нет ли остатков раскраски, которая, как кажется, еще лежит в глубоких складках рельефа. Если есть, какие краски видны?

---

[83] Перед словом “Ваша” закреслено “Эта”.

[84] Боткіни: Дмитро Петрович (1829–1889) – голова Московського товариства шанувальників мистецтв, колекціонер творів мистецтва; Михайло Петрович (1839–1914) – художник, академік живопису.

[85] Тут, а також у наступних пунктах, – другому та третьому, – цифрові покажчики обмірів, дописані олівцем іншим почерком. На нашу думку, ймовірно, що дописано рукою М. Петрова, який таким чином робив собі нотатки для листовної відповіді Д. Айналову.

6) Приклеена ли левая часть, или только изломана и повреждена на поверхности?

7) У кого и когда куплена пластина в Тифлисе? Не между ли 1860–67 годами?

Вашу книгу (Лашкарева, Очерки[86]) берегу. Рисунки из бумаг Лохвицкого[87] фотографирую. И то, и другое привезу в Киев лично летом. Очень, очень благодарен Вам за извещение о такой важной находке.

Остаюсь искренно преданный и уважающий

Д. Айналов.

Низкий поклон всему Вашему семейству.

ІР НБУВ, ф. ІІІ, од. зб. № 12127, арк. 15–16зв., автограф

Санкт-Петербург – Київ

3 мая 1911 года.

Вас[ильевский] остр[ов]. 11 л[иния,] д. 46, кв. 17.

Глубокоуважаемый Николай Иванович.

Ваша статья о греческом Евангелии[88] и Ваше письмо застали меня в Петербурге накануне отъезда заграницу. Все книги уже сданы в Библиотеку, и потому простите, что могу пока сообщить очень кратко литературу Кипрских древностей.

Первые раскопки были произведены Чеснолой (Cesnola, Cypros[89]), затем в издании Perrot et Chipiez, они изданы и описаны, пожалуй еще подробнее, чем в книге Чеснолы. См. Perrot et Chipiez[90], III, Phenice[91]-Cypre (1885). Полное издание, самое важное Кипрских древностей можно найти в издании infolio: Murray, A.S., Smith A.H., and Walters, H.B., Excavativus in Cyprus (bequest of Miss[92]. E.T. Turner to the British Museum) London, 1900 года, folio.

Литературу по Кипру, если в случае этих изданий не найдется в Киеве, можно подыскать более подробную у 1) Karl Sittl'я[93] в его "Археологии искусства", представляющий отдельный том в Handbuch der

---

[86] *Лашкарев П.А.* Церковно-археологические очерки, исследования и рефераты. К., 1898.

[87] Лохвицький Кіндрат Андрійович (1774 – кін. 1840-х) – київський археолог-аматор.

[88] *Петров Н.И.* Миниатюры и заставки в греческом (Никомедийском) Евангелии XIII века // Искусство. Живопись, графика, художественная печать. К., 1911, № 3/4.

[89] Cyprus, its ancient cities, tombs and temples. L., 1877.

[90] В Ульяновського "Chiprez", с. 134.

[91] В Ульяновського "Pherrice", с. 134.

[92] В Ульяновського "eluss.", с. 134.

[93] В Ульяновського "Sittl'es", с. 134.

klassischen Altertums-Wissenschaft, herausgegeb. von Iwan von Muller, том VI[94] или у Pauly-Wissowa, Real-Encyclopädie d. classischen[95] Altertums-Wissenschaft[96], под словом "Cyprus". Больше, пока, ничего найти у себя не могу.

Радуюсь, что Вам пришла такая счастливая мысль – издать самые важные вещи Вами созданного Музея. Если призовете меня к участию, то искренно буду рад участвовать в таком деле, да еще и участников других найду, если понадобится.

Этим летом, т[о] е[сть] приблизительно в начале Августа, быть может, мне удастся быть в Киеве с моими учениками, из которых трое оставлены при Университете по моей кафедре. Мы наделали много важных дел в Новгороде, не преувеличивая скажу, что мы открыли новые и неизвестные ранее страницы истории русского искусства. Теперь все жаждем быть в Киеве и Чернигове, видеть Ваш Музей и Вас самого, чтобы позаняться у Вас. Заранее прошу Вашего благословения и помощи[97]. Хочу, чтобы "мои молодцы" представились Вам. Еду я теперь опять в Германию, Францию и Италию, чтобы снова и снова учиться. Как много у нас материала для науки и как мы мало работаем, как мало знаем, особенно я!

На днях вышли отдельные оттиски моей работы (пока вышла только I часть) о миниатюрах "Сказания" о свв. Борисе и Глебе Сильвестровского Сборника[98]. Никак не успею Вам выслать, хотя и жалею[99] очень, но привезу и Вам, и Музею Вашему.

Адрес мой до 10 июня: Paris, Poste réstante; после 10 Июня до 20 – Флоренция (Firenze, Ferma in Pasta), а с 1го июля – Козелец, Черниговской губ[ернии].

Желаю Вам Всего лучшего и искренне благодарю за статью и отчет.

Остаюсь искренно уважающий Вас

Д. Айналов

ІР НБУВ, ф. ІІІ, од. зб. № 12128, арк. 17–18зв., автограф

---

[94] München, 1895.

[95] В Ульяновського "classische", с. 134.

[96] Йдеться про третє, наймасштабніше видання цієї енциклопедії, що розпочалось від 1890 р.

[97] В Ульяновського "и помощи" відсутнє, с. 135.

[98] Очерки и заметки по истории древнерусского искусства. IV. Миниатюры "Сказания" о свв. Борисе и Глебе Сильвестровского сборника // Известия отделения руського языка и словесности Академии наук, 1911, т. XV, кн. 3, с. 1–128.

[99] В Ульяновського "желаю", с. 135.

Козелець – Київ

9 июля, 1912 г.
Козелец.

Глубокоуважаемый и дорогой Николай Иванович.

Числа 15 или 16 июля я рассчитываю побывать в Киеве и явиться к Вам на свидание с душевным приветом и …[100] конечно, просьбой. У меня отмечены по Вашему каталогу иконы и предметы Вашего Музея, которые мне необходимо видеть, конечно, при Вашем добром участии. Быть может, со мною будут и некоторые мои ученики, которых я Вам представлю и которые вместе со мною нагрянут к Вам в Музей. И для себя, и для них заранее прошу Вашего содействия[101] и ласки.

С большим удовлетворением читал Вашу статью об иконах[102]. Спасибо, что и меня помянули. Наконец то, лучшие иконы изданы подобающим образом и с Вашим точным и дельным описанием. При свидании буду просить Вас послать Вашу статью некоторым европейским моим друзьям, которые будут рады видеть Вашу статью, тем более, что давно знают Ваши “Очерки”, Каталоги и Ваш труд – “Истор[ия] дух[овной] Акад[емии]”[103] и “Рукописи”, как писал мне Гейзенберг[104] из Мюнхена.

Желая Вам и всему Вашему семейству здоровья и всякого благополучия, остаюсь искренно преданный и уважающий

Д. Айналов.

ІР НБУВ, ф. ІІІ, од. зб. № 12129, арк. 19–19зв., автограф

Козелець – Київ

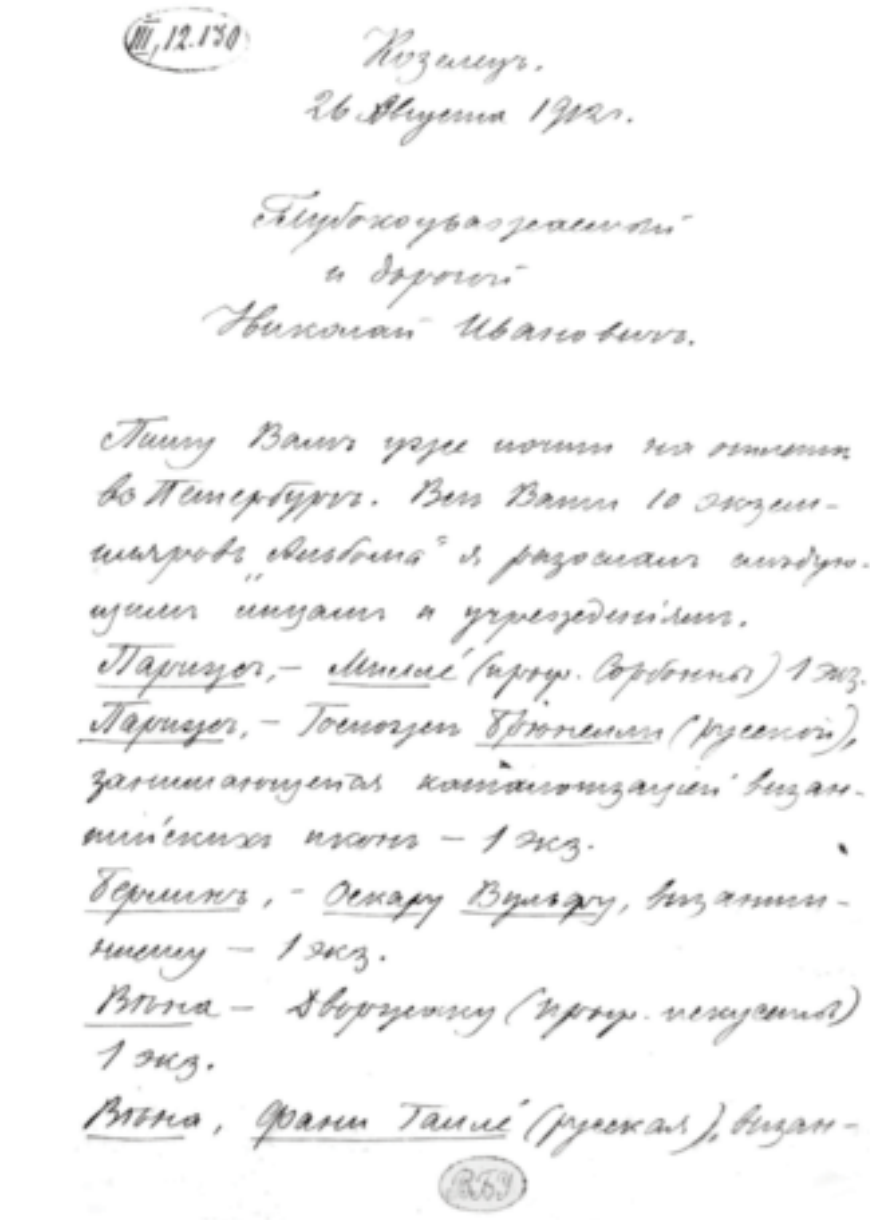
26 августа 1912 г.
Козелец.

Глубокоуважаемый и дорогой Николай Иванович.

Пишу Вам уже почти на отлете в Петербург. Все Ваши 10 экземпляров “Альбома” я разослал следующим лицам и учреждениям.

---

[100] Так в оригіналі.
[101] В Ульяновського “согласия”, с. 135.
[102] Альбом достопримечательностей Церковно-археологического Музея при Киевской Духовной Академии: коллекция синайских и афонских икон Преосвященного Порфирия Успенского. К., 1912.
[103] Імовірно, Д. Айналов має на увазі: Акты и документы, относящиеся к истории Киевской духовной академии: Отделение II. К., 1908. Т. 5 (1783–1796).
[104] Гейзенберг (Heisenberg) Август (1869–1930) – німецький філолог-класик, візантиніст, професор Мюнхенського університету, головний редактор “Byzantinische Zeitschrift” після смерті засновника сучасної візантиністики К. Крумбахера.



Сторінка листа Д. Айналова до М. Петрова від 26 серпня 1912 р.

Париж, – Милле[105] (проф. Сорбонны) 1 экз.

Париж, – госпоже Брюнелли[106] (русской), занимающейся каталогизацией византийских икон – 1 экз.

Берлин, – Оскару Вульфу, византинисту – 1 экз.

Вена – Дворжаку[107] (проф. искусств) 1 экз.

Вена, Фани Галле[108] (русская), византинистка, занимается также русским искусством – 1 экз.

Мюнхен, проф. Гейзенбергу и его византийскому семинарию[109] – 2 экз.

Вена, проф. Стриговскому и его кабинету искусств – 2 экз.

Гельсингфорс, проф. Тикканену[110] моему коллеге, 1 экз.

Итого[111] 10 экз.

Если бы у меня было больше экземпляров, то и остальные я разослал бы в надежные руки в России и за границей, вплоть до Бостона в Америке, с которым состою в сношениях, правда не частых.

Поэтому, не пожалейте еще несколько экземпляров, около 10, чтобы я мог оставить один себе, 4 подарить моим ученикам, а остальные распределить так, как покажут обстоятельства.

Теперь Вы должны были уже получить благодарственные письма от некоторых лиц, упомянутых выше. Это мне известно из писем, которые я получаю от моих друзей и коллег, которым Ваш альбом разослан. Все хвалят его, а Милле спрашивает даже, когда появится описание и издание русских икон, которые Вы обещаете в тексте первого выпуска. От Вульфа получил письмо, в котором он просит передать Вам его искреннюю благодарность за Альбом, что я и исполняю.

Тикканен написал мне очень милое и трогательное письмо, вспомнил про старину еще 1890го года, когда мы познакомились с ним в Петербурге. Гейзенберг и Дворжак благодарят и меня, хотя я тут лишь передаточная

---

[105] Мілле (Millet) Габріель (1867–1953) – французький візантиніст, мистецтвознавець та археолог.

[106] Імовірно, йдеться про Брюнеллі (уродж. Бобрищеву-Пушкіну) Євгенію Францівну (1877 – не раніше січня 1949) – художник декоративно-прикладного мистецтва.

[107] Дворжак (Dvořák) Макс (1874–1921) – австрійський (чех за походженням) історик мистецтва.

[108] Галле (уродж. Рубінштейн) Фанніна Борисівна (1881–1963) – історик мистецтва, фахівець з давньоруського живопису, соціолог; після одруження жила у Відні, на початку Другої світової війни емігрувала до США.

[109] Семінарій середньо- та новогрецької філології – відкритий професором К. Крумбахером при Мюнхенському університеті 1899 р., в цій інституції стажувались молоді фахівці з різних країн.

[110] Тікканен (Tikkanen) Йоган Якоб (1859–1930) – перший фінський професор історії мистецтв.

[111] В Ульяновського “именно”, с. 135.

инстанция. Я у Вас видел в кабинете много[112] пакетов с оттисками Альбома, так что и думаю, что Вы сможете еще пожертвовать десятком.

До 2го Сентября я еще пробуду в Козельце, а 2го или 3го уеду в Петербург и буду там числа 4, 5го. Поэтому, лучше всего будет, если Вы пришлете оттиски Альбома в Петербург по адресу:

Вас[ильевский] остр[ов]. 11 л[иния], д. 46, кв. 17.

Желаю Вам всяческого продолжения успехов со вторым выпуском Альбома, желаю здоровья и благополучия. Прошу Вас передать от меня и жены моей искренний привет Марьи Николаевне[113].

Искренно уважающий и глубоко преданный

Д. Айналов.

ІР НБУВ, ф. ІІІ, од. зб. № 12130, арк. 20–21зв., автограф

Петроград – Київ

Петроград.
28 дек[абря] [19]14 г.

Дорогого и глубокоуважаемого Николая Ивановича всею[114] душою и сердцем поздравляю с Новым Годом и желаю здоровья и всякого благополучия. Прошу передать мой новогодний привет всему Вашему уважаемому семейству.

Искренно уважающий и преданный

Д. Айналов

Киев.
Духовная Академия.
Его Превосходительству
Г-ну Профессору Николаю Ивановичу Петрову

ІР НБУВ, ф. ІІІ, од. зб. № 12131, арк. 22зв., поштівка, автограф

Сімферополь – Київ

4 июня 1919 г.
Симферополь, Семинарская 4.

Глубокоуважаемый и дорогой, Николай Иванович.

Пишу Вам из Симферополя, куда я приехал два месяца назад. Я писал Вам из Одессы, но не знаю, получили ли мое письмо. Тепер пишу Вам, чтобы просить Вас ответить мне, не произошло ли чего-нибудь нового с моей промоцией в Киевскую Академию. Из Петрограда я получил

[112] Після слова “много” закреслено “эк”.
[113] Петрова Марія Миколаївна (1869–?) – друга з трьох доньок М. Петрова.
[114] В Ульяновського “Дорогой и глубокоуважаемый Николай Иванович. Всею душею…”, с. 136.

убийственное известие, что вся моя квартира не только реквизирована, но роздана, и я лишен всего, в том числе книг, рукописей, фотографий! В Козельце повторилось тоже самое; так что мы теперь абсолютно нищие и одна надежда у нас на Бога. Я состою профессором Таврического Университета и это[115] меня теперь кормит. Желаем Вам и всему симейству Вашему здоровья и благополучия. Остаюсь преданный

Д. Айналов.

[P.S.] Сын Вернадского[116] здоров. Встречаюсь с ним каждый день[117].

ІР НБУВ, ф. ІІІ, од. зб. № 12132, арк. 23зв., автограф

Додаток
Лист Дмитра Власовича Айналова Олексію Петровичу Новицькому[118]

Ленінград – Київ

30/VI.30

Ленинград, Фонтанка 34, кв. 21

Глубокоуважаемый Алексей Петрович.

Я и Е.К. Редин[119], действительно, пользовались некоторыми копиями фресок Киево-Соф[ийского] собора у о[тца] Желтоножского[120]. Эти копии находились у него на квартире церковной на Подоле (Александровская церковь). Судьбы этих копий я не знаю точно. Из разговоров с покойным Н.И. Петровым у меня почему-то осталось смутное представление, что эти копии он приобрел для бывш[его] Церковно-Археол[огического] Музея при Киевской Духовной Академии, следовательно, их надо было бы искать в числе многих альбомов рисунков, хранившихся у Н. И. Петрова, а теперь б[ыть] м[ожет] попавших в Лавру или куда нибудь в другое место.

С искренним уважением и приветом всему Вашему семейству остаюсь

Д. Айналов.

ІР НБУВ, ф. 279, № 1075, арк. 1–1зв

---

[115] В Ульяновського “он”, с. 136.

[116] Вернадський Георгій Володимирович (1887–1973) – історик, викладав у Петербурзькому, Пермському та Таврійському університетах, входив до уряду генерала Врангеля. На еміграції професор Йєльського університету (США).

[117] Приписка у лівому верхньому кутку.

[118] Новицький Олексій Петрович (1862–1934) – український історик мистецтв, академік ВУАН.

[119] Редін Єгор Кузьмич (1863–1908) – історик-мистецтвознавець, професор Харківського університету. Співавтор кількох ранніх праць Д. Айналова.

[120] Жовтонозький, Йоасаф – священик Софійського собору, який на поч. 1850-х рр. завершував реставраційні роботи в храмі.

Дмитро Гордієнко

З ЛИСТУВАННЯ ДМИТРА АЙНАЛОВА З УКРАЇНСЬКИМИ ДІЯЧАМИ (листи до В. Антоновича, В. Ляскоронського, К. Широцького, В. та Н. Лазурських та В. Маслова)

В останній час у світовій гуманітаристиці посилився інтерес до антропологічних студій. Така ситуація зумовлена насамперед глобалізаційними процесами, відтак зростанням уваги до соціальних прошарків загалом і як наслідок – нехтування інтересами конкретної людини. Таким чином у розірваному соціальному просторі стає можливим утвердження різноманітних авторитарних режимів, що взагалі виявляють нігілістичне ставлення до людської особистості.

В такій ситуації історіографія відгукнулась посиленням уваги до біографістики. Саме останнім часом з'явилась низка статей, присвячених як відомим політичним, так і культурним діячам, і навіть пересічним особам. З'явились і перші публікації про життя і творчість Д. Айналова[1] – одного з найпомітніших вчених початку XX ст. На сьогодні вдалося встановити канву його життя і творчості в загальних рисах[2], однак низка питань залишається дискусійною. Це, насамперед стосується перебування Д. Айналова в Україні протягом 1918–1920 рр. Природно, що ці сторінки життя мають бути висвітлені на матеріалах українських архівів.

Особливий інтерес у біографістиці являють джерела особового походження і насамперед епістолярій[3]. Окрім уточнення кола спілкування, низки фактів з життя адресата і адресанта, листи дають можливість

---

[1] *Этингоф О.Е.* Дмитрий Власьевич Айналов (1862–1939): 125 лет со дня рождения // Художественный календарь: 100 памятных дат. М., 1987, с. 53–56; *Анфертьева А.Н.* Д.В. Айналов: жизнь, творчество, архив // Архивы русских византинистов в Санкт-Петербурге. СПб., 1995, с. 259–312; *Тункина И.В.* К истории академических выборов 1929–1930 гг.: Академик С.А. Жебелев. Отзыв об ученых трудах Д.В. Айналова // Невский археолого-исторический сборник. СПб., 2004, с. 176–183; *Сыченкова Л.А.* Основатели музея изящных искусств Казанского университета: Дмитрий Айналов и Алексей Миронов // Вопросы музеелогии, 2012, № 1–5, с. 98–112; *Сыченкова Л.* О "немецкой колонизации" русской науки: размышления над письмами Д.В. Айналова // Эхо веков, 2007, № 1 (46), с. 137–142.

[2] Найповніше в статті А. Анфертьєвої: *Анфертьева А.Н.* Указ. соч.

[3] Див., наприклад: *Острянко А.* Источники личного происхождения: историографические наблюдения // Историография источниковедения и вспомогательных исторических дисциплин: мат. XXII междунар. науч. конф. Москва, 28–30 янв. 2010 г. М., 2010, с. 311–314.

побачити життя і мислення вченого з іншого боку, відмінного від "рафінованих" наукових праць та офіційних документів. Жанр особистого спілкування характеризує вченого насамперед як людину. Вже сам почерк може багато розповісти про особу. Не будучи фахівцем у цій галузі, можу лише сказати, що почерк Айналова в листах дуже добрий, він цілком "читабельний", що вказує як на мистецький хист, так і на акуратність, як і певну безпосередність у житті. Айналов завжди ввічливий, чи то зі знайомими, чи з малознайомими людьми. Він ретельно відповідає на листи з різними проханнями і сам звертається до колег з тим самим. Вчений не завжди точний, його підводить пам'ять, як наприклад, з датою Ізборніка Святослава, який він датував 1070 роком, чи з місцем публікації статті Ляскоронського, де замість "Журналу міністерства народної освіти" зазначив "Чтения в обществе Нестора-Летописца" тощо. Можливо, це елементарна розсіяність, але, з іншого боку, в цьому можна вбачати відвертість і щирість у спілкуванні: Айналов пише просто, без "задньої думки", тому й помиляється.

Не можна забувати, що епістолярій – це і особливий жанр історіописання[4]. Завдяки листам можна більш чітко побачити систему наукового світогляду вченого. Листи не вимагають формалізованого підходу, а тому у них можна вільно висловлювати будь-які припущення і думки. З іншого боку, епістолярій гуманітаріїв сам є текстом, і має досліджуватись як текст, часто відсторонений від свого творця.

Не можна забувати, що для епохи XIX–XX ст. саме на рівні листування творились неформальні "наукові спільноти", вони давали змогу неофіційного, невимушеного обміну думками, а також обміну інформацією, до того ж на міжнародному рівні.

На сьогодні епістолярій Айналова частково вже знайшов висвітлення в історіографії. Листи вченого з його архіву в Санкт-Петербурзі проаналізовані у статті А. Анфертьєвої[5]. Вони широко використані дослідницею і в якості історичного джерела. З українських матеріалів на сьогодні введено в науковий обіг лише кореспонденцію до М. Петрова[6].

---

[4] *Острянко А.Н.* Эпистолярий как историографический источник по истории украинской исторической науки второй половины XIX – начала XX в. // Вспомогательные исторические дисциплины – методология истории в системе гуманитарного знания: материалы XX междунар. науч. конф. Москва, 31 янв. – 2 февр. 2008 г. М., 2008, ч. 2, с. 506–509.

[5] *Анфертьева А.Н.* Указ. соч., с. 302–312.

[6] [Листи Дмитра Айналова до Миколи Петрова за 1900–1919 рр. / Публ. В. Ульяновського] // Микола Петров. Скрижалі пам'яті. Коментарі та додатки / Склав В. Ульяновський. К., 2003, с. 129–136; Див. також публікацію О. Файди у цій збірці.

З наративних джерел опубліковані також спогади Л. Мацулевича[7]. В особистісному плані останній згадував вченого такими словами: "Айналов тянулся к людям, к их вниманию, тянулся к молодости. Люди чуткие невольно откликались и шли на словами не высказываемый и внешне не проявляемый его внутренний призыв. Поэтому и в университетской аудитории и в научном кабинете Айналова неизменно царила атмосфера товарищества и задушевной простоты"[8].

Таким чином, листування з українськими діячами в окремих деталях доповнює біографію Айналова, а також прокреслює українську складову його життя і діяльності. Фактично всі адресати вченого були помітними діячами на ниві українського національного відродження. Це дає повне право відвести і греку за походженням, росіянину за підданством Дмитру Власовичу Айналову належне місце в історії української науки та культури кінця XIX – першої половини XX ст. Саме цим часом і датуються всі відомі на сьогодні листи Айналова до українських діячів.

Ще за студентську працю про розписи і мозаїки Києво-Софійського собору[9] Д. Айналов разом зі своїм співавтором і другом Є. Рєдіним здобули почесний відгук Російського археологічного товариства у Санкт-Петербурзі, і вже 13 квітня 1890 р. автори були обрані членами-співробітниками Товариства[10]. В січні 1890 р. Айналов брав участь у роботі Восьмого археологічного з'їзду в Москві. Відповідно влітку того ж року Одеським товариством історії і старожитностей вчений був відряджений в Україну для дослідження місцевих пам'яток. Результати роботи, за звітом самого Айналова були такими: «Находка трех греческих надписей, креста 7-го века в Херсонесе, карта кладов города Киева. Описание и рисунки коллекции Новикова и разных предметов Херсонеса и Киева. Статья: "Три древнехристианских сосуда из Керчи"[11]»[12].

В Києві Айналов познайомився з Володимиром Антоновичем. Коли саме – не відомо, проте саме під час цієї поїздки були встановлені ділові і дружні відносини. Про це свідчать два листи Айналова до Антоновича,

---

[7] *Мацулевич Л.А.* Памяти Д.В. Айналова: Роль византиноведения в деятельности Н.П. Кондакова и Д.В. Айналова / Публ. О.А. Белобровой // Советское искусствознание. М., 1986, вып. 21, с. 338–351.

[8] Там же, с. 346.

[9] *Айналов Д., Редин Е.* Киевский Софийский собор: Исследования древней живописи – мозаик и фресок собора // ЗРАО. Новая серия. СПб., 1890, т. IV, с. 231–381.

[10] *Анфертьева А.Н.* Указ. соч., с. 263.

[11] *Айналов Д.* Три древнехристианских сосуда из Керчи // ЗРАО. Новая серия. СПб., 1892, т. V, с. 201–214.

[12] Цит. за: *Анфертьева А.Н.* Указ. соч., с. 264.

що стосуються теми мапи київських скарбів. Враховуючи, що Айналов передавав вітання рідні адресата, а також мав якесь особисте доручення від К. Мельник, з якою Антонович уже на той час, ймовірно, був добре знайомий, можна припустити досить близьке знайомство Айналова і Антоновича.

В. Антонович був одним з основоположників української археології. Саме на кінець 1880 – початок 1890-х рр. припадає час систематизації вченим колекцій археологічних знахідок Київського університету. Так, на 1889 р. вчений фактично закінчив підготовку археологічної мапи Київської губернії[13]. Було систематизовано інформацію про 13200 курганів, 435 городищ, а також бронзові та металеві знахідки і, природно, монетні скарби[14]. За цю працю Російське археологічне товариство присудило В. Антоновичу золоту медаль[15]. Згодом вчений підготував "Археологічний атлас Волині" (1900)[16], в якому охоплено 15347 курганів і 348 городищ.

Майже тридцять років В. Антонович завідував Музеєм старожитностей Київського університету. За цей час він поповнив його колекцію на 7630 експонатів[17]. Так само протягом 34 років (1872–1906) вчений завідував нумізматичним музеєм університету, колекцію якого поповнив на 10 тисяч експонатів[18]. В. Антонович підготував і видав "Описание монет и медалей, хранящихся в нумизматическом музее университета св. Владимира"[19], в якому описано 8818 монет.

Загалом щодо характеристики В. Антоновича як археолога, то, "як твердили сучасники, Антонович мав дар особливої інтуїції у виборі місця розкопок. Сам він оповідав учням, що, копаючи кургани на Кавказі з відомим російським археологом графом С. Уваровим, він мав добрі знахідки, а останній – майже нічого. Уваров допитувався в ученого, чим він

---

[13] *Ульяновський В.І., Короткий В.А.* Володимир Антонович: образ на тлі епохи. К., 1997, с. 102, 104.

[14] *Антонович В.Б.* Археологическая карта Киевской губернии // Приложение к: Древности: Труды Московского археологического общества. М., 1895, т. 15, 169 с., 1 карта.

[15] *Ульяновський В.І., Короткий В.А.* Вказ. праця, с. 104.

[14] *Антонович В.Б.* Археологическая карта Волынской губернии с картой, указателем имен географических, указателем предметным и перечислением источников, послуживших при составлении карты // Труды Одиннадцатого археологического съезда в Киеве 1899 г. М., 1901, т. 1, с. 1–133.

[15] *Ульяновський В.І., Короткий В.А.* Вказ. праця, с. 105.

[16] *Антонович В.Б.* Археологическая карта Волынской губернии с картой, указателем имен географических, указателем предметным и перечислением источников, послуживших при составлении карты // Труды Одиннадцатого археологического съезда в Киеве 1899 г. М., 1901, т. 1, с. 1–133.

[17] *Ульяновський В.І., Короткий В.А.* Вказ. праця, с. 105.

[18] Там само, с. 110.

керується при виборі кургану, і, отримавши відповідь: "нічим", скаржився потім знайомим: "Этот хитрый хохол что-то знает, но не хочет говорить"[20].

Зі свого боку Айналова цікавили київські знахідки, насамперед, у районі Десятинної церкви. З цього приводу він писав Антоновичу: "Нельзя ли также точно обозначить на прилагаемой кальке, где находятся усадьбы *Климовича, Анненкова* и *Королева*;[21] у меня выходит маленькая путаница на этот счет"[22]. З цього питання В. Антонович опублікував низку статей[23] і Айналов знав, до кого звертатись, однак не відомо, чи отримав якісь відомості від Антоновича.

Відрядження Айналова в Київ було сумісним з відрядженням до Херсонеса. Київська частина відрядження передувала кримській, звідки вчений, ймовірно, вирушив прямо на Санкт-Петербург, не заїжджаючи в Київ. Цим можна пояснити розповідь у листі до Антоновича про херсонеські дослідження. Якби вони ще зустрілись у Києві, то Айналов розповів би про це усно. Навіть, якщо Херсонес і не цікавив Антоновича, то Айналов – ще молодий вчений, не міг обминути свій перший археологічний досвід у листі до маститого вченого-археолога.

Листи зберігаються в Інституті рукописів Національної бібліотеки України ім. В. Вернадського у фонді листів (ф. ІІІ). Вони не датовані, але хронологічну вказівку дає сам Айналов: "После января буду в Казани, туда назначен в качестве приват-доцента"[24]. Це призначення на місце В. Мальмберга, що перейшов у Дерптський інститут, відбулось 23 серпня 1890 р.[25] Таким чином, листи можна датувати кінцем серпня – вереснем 1890 р.

Листи подаються мовою оригіналу за сучасним правописом.

---

[19] *Антонович В.Б.* Описание монет и медалей, хранящихся в нумизматическом музее университета св. Владимира. К., 1906. Про значення цього доробку вченого див.: *Болсуновский К.* В. Б. Антонович как нумизмат: исторический очерк. СПб., 1912; *Слюсаренко Ф.* Нумізматична праця проф. В.Б. Антоновича // Праці Українського історико-філологічного товариства в Празі. Прага, 1939, т. 1.

[20] *Ульяновський В.І., Короткий В.А.* Вказ. праця, с. 106.

[21] На території цих садиб були знайдені скарби (Верхній Київ).

[22] ІР НБУВ, ф. ІІІ, № 66863, арк. 2зв.

[23] *Антонович В.* Археологические находки и раскопки в Киеве и в Киевской губернии в течение 1876 г. // Чтения в Историческом обществе Нестора-Летописца. К., 1979, кн. 1, с. 244–261; *Антонович В.* Археологическое значение вещей, найденных неподалеку от Десятинной церкви, в усадьбе Лескова // Чтения в Историческом обществе Нестора-Летописца. К., 1988, кн. 2, с. 108; *Антонович В.* Обозрение предметов великокняжеской эпохи, найденных в Киеве и ближайших его окрестностях и хранящихся в Музее древностей и мюнц-кабинете университета св. Владимира // Киевская старина, 1888, кн. 7, с. 117–132.

[24] ІР НБУВ, ф. ІІІ, № 46815, арк. 1зв

[25] *Анфертьева А.Н.* Указ. соч., с. 264.

Д. Айналов – В. Антоновичу

Санкт-Петербург – Київ

[1890]

Глубокоуважаемый
Владимир Бонифатьевич!

Простите ради Бога, что я так затягиваю дело с высылкой справок, а также и за то, что последние посылаемые Вам справки написаны на бумаге и карандашом. Это обстоятельство произошло оттого, что в Комиссии[26] теперь негде стать, негде сесть: приготовляют для государя выставку вещей, найденных за последние два года[27]. Пришлось поэтому на коленках записать и не чернилом, а карандашом.

Все клады, отнесенные к тому или другому году, в этом же году и найдены – исключения редки. Некоторые находки, о которых я заведомо знал, что они Вам известны, – исключил и не записал. Уведомите, пожалуйста, меня, глубокоуважаемый Владимир Бонифатьевич, за какие года я еще не дал Вам справок. Я могу ошибаться, хотя мне и сказали, что я уже брал все дела, все ли нужные для Вас заметки я сделал. Я буду в Петербурге еще до января. После января буду в Казани, туда назначен в качестве приват-доцента.

Остаюсь преданный и уважающий

Д. Айналов

Прошу передать от меня приветствие Вашему семейству.

ІР НБУВ, ф. ІІІ, № 46815, арк. 1–1зв, автограф

Санкт-Петербург – Київ

[1890]

Глубокоуважаемый
Владимир Бонифатьевич!

По приезде в Петербург 1-го сентября, я, к несчастью только теперь смог начать пересмотр Дел Комиссии[28], чтобы сообщить Вам интересую-

[26] Археологічна комісія – офіційна установа Російської імперії, науковий і адміністративний центр з археології. Заснована в 1859 р. на базі Комісії для розбору старожитностей. З 1889 р. комісія була єдиним джерелом "відкритих листів", видавала дозволи на розкопки на державних, міських і селянських землях, окрім поміщицьких. Займалась охороною та реставрацією пам'яток. Засідання проходили в Зимовому палаці. 1919 р. реорганізована в Російську академію історії матеріальної культури.

[27] Такі виставки проводились регулярно для всіх імператорів, починаючи з 1859 р., коли для Олександра II була організована виставка речей з Сибірської колекції Петра I і розкопок скіфського кургану поблизу фортеці св. Єлизавети (на території нинішнього Кіровограда).

[28] Археологічної комісії, див. прим. 26.

щие Вас данные о кладах Киева и Киевской губ[ернии]. Я рад, что могу, наконец, хоть чем-нибудь отплатить Вам за Вашу помощь.

Я высылаю Вам на первый раз листок с ответами на те недоразумения, которые возникли при сообщении данных из моих выписок. Этот листок служит дополнением к тому листку, который я оставил Вам. Затем я начал выписки вообще о монетах Киевской губ[ернии] и посылаю Вам таковые, из трех дел Комиссии. Следующие выписки вышлю через неделю от настоящего числа. Я не знаю, не повторяю ли я уже известные Вам данные, но руковожусь тем соображением, что среди известных фактов может попасться и неизвестный. Постараюсь в дальнейших выписках по Киевской губ[ернии] не опустить и находок вещественных; по г. Киеву с этих пор я уже Вам сообщил все. В Херсонесе действительно нашелся островок, который до моего еще приезда уже покопали[29]. Находится он в Казачьей бухте, в 12 верстах от Херсонеса по направлению к мысу с маяком и всеми чертами своего положения соблазняет принять его за тот остров, на котором по преданию находились мощи св. Климента. На самом островке открыто основание небольшой христианской базилики с остатками мраморного пола. В земле найдена римская монетка, обломки мрамора и большого стекла. Островок устроен искусственно еще в классический период и есть крайний пункт укреплений и стен, шедших от Казачьей бухты к противоположному берегу. Стены теперь обнаружены и в башнях, т. е. в их основаниях найдены: посуда, терракоты, монеты греческого периода, приблиз[ительно] I в. до Р. Хр. У стенах найдено и первый в России языческий античный храмик с колонкой внутри [и] алтарем с надписью Διονυσίου и очагом. В самом Херсонесе разрыт новый храм, найдены некоторые вещи и терракоты, и, между прочим, мной найдены три греческих надписи.

Если попадутся кое-какие погрешности в моих заметках, то я их по первому же требованию исправлю. Относительно же точного обозначения года в который сделана та или другая находка, Дела часто не дают сведений и приходится относить их к тому году, к которому принадлежит само Дело. Это объясняет, почему у меня не было точных сведений в заметках.

Прошу покорно передать от меня поклон Вашей супруге[30] и Ирине Владимировне[31].

---

[29] Див.: *Айналов Д.* Мемории св. Климента и св. Мартина в Херсонесе // "Древности". Труды Московского археологического общества, 1916, т. XXV: В память 50-летия МАО, с. 67–88.

[30] Антонович (Міхель) Варвара Іванівна (1840–1901).

[31] Антонович, Ірина Володимирівна, ймовірно друга дружина Боніфатія Антоновича – батька Володимира Антоновича.

Остаюсь с истинным уважением и благодарностью *Д. Айналов.*

P.S. Сообщите пожалуйста, где найдена мраморная двуличная статуэтка, что у Вас на этажерке. Нельзя ли также точно обозначить на прилагаемой кальке, где находятся усадьбы *Климовича, Анненкова* и *Королева*;[32] у меня выходит маленькая путаница на этот счет.

Поклон от меня Юлиану Андреевичу[33] и Катерине Никол[аевне] Мельник[34]. Ее поручения я не забыл.

ІР НБУВ, ф. ІІІ, № 66863, арк. 1–2зв, автограф

Наступні дослідження давнього Херсонеса Д. Айналов провадив у 1904 та 1905 р. за дорученням Московського археологічного товариства. Про результати цього відрядження Айналов написав у автобіографії: "Открыл три греческие надписи, из которых одна в 41 строку представляет замечательный херсонеский декрет IV столетия. Все надписи изданы акад. Н.В. Латышевым в его издании "Inscriptiones [antiquae orae septentrionalis] Ponti Euxini". Открыл византийские и античные памятники древнего Херсонеса, частью изданные акад. Н. П. Кондаковым, частью мною, и составил описание мраморов Херсонеса, до сих пор неизданное. Из числа работ, сделанных в Херсонесе, опубликована только одна: "Развалины храмов Херсонеса" (1905)[35]. Обширный же научнообработанный каталог мраморов, готовый к печати, находится в моем портфеле"[36]. На жаль, цей каталог залишається невиданим і до сьогодні.

Збереглось листування Д. Айналова з учнем В. Антоновича – Василем Григоровичем Ляскоронським (1859–1928), який по праву належить до числа найвидатніших українських істориків. Він був заслуженим професором Історико-філологічного інституту князя Безбородька, активним співробітником ВУАН, членом багатьох вітчизняних та закордонних товариств[37].

---

[32] На території цих садиб були знайдені скарби (Верхній Київ).

[33] Кулаковський, Юліан Андрійович (1855–1919) – філолог-класик, перекладач, історик, археолог. Випускник Московського ун-ту. З 1880 р. – професор університету св. Володимира. 1882 р. при Московському ун-ті захистив магістерську дисертацію "Коллегии в Древнем Риме: опыт по истории римских учреждений", а в 1888 у Санкт-Петербурзі – докторську: "К вопросу о начале Рима". З 1906 – член-кор. АН.

[34] Антонович-Мельник, Катерина Миколаївна (1859–1942) – історик, археолог, перекладач. Закінчила Київські вищі жіночі курси, член НТШ у Львові, з 1919 р. – співробітник ВУАН. Друга дружина В. Антоновича.

[35] *Айналов Д.* Развалины храмов. М., 1905 (Памятники христианского Херсонеса; Вып. 1).

[36] ІР НБУВ, ф. Х, од. зб. № 4763, арк. 5–5зв.

[37] *Мельник-Антонович К.* Василь Григорович Ляскоронський (Некролог) // Записки Історично-філологічного відділу ВУАН. Кн. XXIV (1929): Праці історичної секції. К., 1929, с. 383.

1880 р. В. Ляскоронський вступив на історичне відділення історико-філологічного факультету університету св. Володимира. Протягом навчання паралельно з історичними дисциплінами брав курси на медичному та природничому факультетах, що в подальшому допомогло йому в археологічних дослідженнях. В університеті В. Ляскоронський потрапив під вплив В. Антоновича, став учасником його семінару, що проходив у Центральному архіві, в нумізматичному та археологічному музеях університету, поглиблено вивчав і всі допоміжні дисципліни[38]. Таким чином, російською науковою критикою вчений строго відноситься до "Київської наукової школи Антоновича"[39].

Попри те, що кандидатська робота, яка була написана під керівництвом І. Лучицького і здобула срібну медаль, стосувалась Західної Європи: "Политические собрания и политическая организация кальвинистов во Франции в XVI ст. по неизданным источникам"[40], вся подальша наукова діяльність В. Ляскоронського була пов'язана з вітчизняною історією, насамперед Києворуського періоду.

Коли 1896 р. при Товаристві Нестора-Літописця був заснований відділ Підготовчого комітету XI Археологічного з'їзду в Києві, Ляскоронському разом з іншими полтавцями було доручено скласти реєстр місцевих старожитностей, а також, як і на XI Київському, так і на XIII Катеринославському археологічних з'їздах Ляскоронський виконував обов'язки секретаря та редактора Бюлетенів Підготовчих комітетів[41].

Важливим напрямком наукової діяльності В. Ляскоронського була нумізматика, якою він захопився ще в гімназії під впливом свого батька[42], а в університеті – В. Антоновича. З цієї теми вчений опублікував низку наукових статей, що і нині не втратили своєї цінності, особливо враховуючи втрату значної частини нумізматичного матеріалу[43]. Результатом багаторічних студій вченого в цьому керунку стала монографія "Римская монета в пределах Южной Руси, как исторический источник для древнейшего

---

[38] *Мельник-Антонович К.* Вказ. праця, с. 368–369.
[39] Там само, с. 375.
[40] *Ляскоронский В.* Политические собрания и политическая организация кальвинистов во Франции в XVI ст. по неизданным источникам. К., 1885.
[41] *Мельник-Антонович К.* Вказ. праця, с. 370–371.
[42] *Острянко А.М.* Василь Ляскоронський і Ніжинська вища школа // Література та культура Полісся. Вип. 30: Культура Полісся та України в історичному, філологічно-мистецькому контексті. Ніжин, 2005, с. 106.
[43] *Ляскоронский В.* Находки римских монет в области среднего Приднепровья // Труды Одинадцатого Археологического съезда в Киеве 1899. М., 1901, т. 1; *Ляскоронський В.* Римські монети, які знайдено на території м. Київа // Український музей. К., 1927, вип. І.

периода русской истории", до якої була додана, серед іншого, і мапа монетних знахідок[44]. Вчений опрацював нумізматичну колекцію Київського університету, яка виявилась непотрібною новоствореному на базі університету Інституту народної освіти і останнім була передана у ВУАН, завідував вчений і нумізматичним відділом Лаврського музею[45]. В. Ляскоронський викладав курс лекцій з греко-римської нумізматики в Археологічному інституті та в Інституті Зовнішніх зносин у Києві на початку 1920-х рр.[46] Цілком можливо, що Айналов познайомився з Ляскоронським під час свого відрядження до Києва в 1890 р., коли займався складанням мапи нумізматичних знахідок, про що йшлося в листуванні з В. Антоновичем.

1898 р. В. Ляскоронський захистив магістерську дисертацію: "История Переяславской земли до половины XIII ст."[47] в університеті св. Володимира. За спогадами К. Мельник-Антонович, диспут видався жорстким: "окрім офіційних опонентів уїдався кожний, хто хотів, мало не кожний член факультету; потім факультет радився більш як годину; Флоринський, Іконніков та ще дехто вимагали від В. Антоновича запоруки, що магістрант ніколи не шукатиме катедри на Київському університеті. – Проте голос Антоновича та його однодумців все ж таки переміг, Василь Григорович дістав ступінь магістра, – але ж приват-доцентури ніяк не міг здобути на свойому університеті"[48]. На думку А. Острянка, така позиція факультету була зумовлена українофільством вченого[49]. Можливо, щось знаючи про цей випадок, на звернення В. Ляскоронського до Д. Айналова з приводу можливості захисту докторської дисертації в Санкт-Петербурзькому університеті, останній відповів досить стримано: "Относительно защиты Вами докторской диссертации в Пет[ербургском] у[ниверсите]те, пока могу сообщить только то, что я лично всегда буду рад душевно видеть Вас доктором русской истории, т[ак] как считаю Ваши труды в высшей степени достойными этой степени", але "все зависит, конечно, от С.Ф. Платонова"[50].

---

[44] Повністю книга мала вийти у Берліні. Опублікована лише перша частина праці: *Ляскоронский В.Г.* Римская монета в пределах Южной России, как исторический источник для древнейшего периода русской истории // Известия Историко-филологического института князя Безбородко в Нежине, 1920, т. XXIII, с. 1–16.

[45] *Мельник-Антонович К.* Вк. праця, с. 373–374.

[46] Там само, с. 378.

[47] *Ляскоронский В.* История Переяславской земли с древнейших времен до половины XIII ст. К., 1897; 2-е изд.: К., 1903.

[48] *Мельник-Антонович К.* Вк. праця, с. 372.

[49] *Острянко А.М.* Василь Ляскоронський.., с. 106–107.

[50] ІР НБУВ, ф. 90, од. зб. № 161, арк. 1–1зв.

По здобуттю магістерського ступеню В. Ляскоронський, залишаючись гімназійним викладачем у Києві, отримав посаду приват-доцента в Московському університеті. Таким чином протягом 4 років вчений активно курсував між Москвою і Києвом, доки 1907 р. не отримав ту саму посаду в Київському університеті. Однак незабаром вчений перейшов до Історико-філологічного інституту князя Безбородька в Ніжині на посаду екстраординарного, а з 1918 – ординарного професора по катедрі руської історії[51]. В історії Інституту князя Безбородька Ляскоронському належить визначна роль: він став одним із основоположників ніжинської історичної школі з досліджень вітчизняної історії[52].

1922 р. В. Ляскоронський повернувся в Київ, де включився в активну роботу в рамках ВУАН: в археографічній секції, в Софійській та Етнографічній комісіях та інших структурах[53]. Працюючи в Етнографічній комісії ВУАН Ляскоронський неодноразова виїжджав до Борисполя для збирання різноманітного етнографічного матеріалу, в тому числі старовинних легенд про князя Бориса, а також всього, що стосується народної пам'яті про цього князя[54]. Айналова також цікавила тема Бориса і Гліба: окрім опублікованих праць, збереглось багато начерків, присвячених цій темі[55].

З цього приводу збереглись листи В. Ляскоронського до Айналова. Один з них датований 1912 р. з Ніжина, в ньому Ляскоронський на прохання Айналова вислав перелік текстів, де розповідається про перенесення мощей святих Бориса і Гліба. В інших листах мовилось про дослідження Еймундової саги як джерела до історії Русі початку XI ст.[56] Ісландськими сагами В. Ляскоронський зацікавився під час свого перебування у Відні в кінці 1880-х рр. Вчений вивчив мову, зав'язав листовні стосунки з Ісландським історичним товариством у Рейк'явіку ("His Islenska Bókmentafélagi"), членом якого він став 1903 р.[57]

Найкраще Ляскоронського охарактеризувала як науковця дружина Антоновича К. Мельник-Антонович: "Зацікавлений яким-небудь питанням або дійшовши до якої гіпотези, він ніколи не спиняється на половині дороги; він пильно і старанно досліджує те питання в кожнім напрямку – і вглиб, і вшир, збираючи по крихотці найдрібніші факти, відомості з най-

[51] *Мельник-Антонович К.* Вказ. праця, с. 372; *Острянко А.М.* Василь Ляскоронський.., с. 107.
[52] *Острянко А.М.* Василь Ляскоронський.., с. 106.
[53] *Мельник-Антонович К.* Вказ. праця, с. 373.
[54] Там само, с. 373, 374.
[55] *Анфертьева А.Н.* Указ. соч., с. 298.
[56] Там же, с. 308.
[57] *Мельник-Антонович К.* Вказ. праця, с. 369, 376.

різніших джерел, літописні тексти, свідоцтва сучасників, актові документи, матеріяли з допоміжних наук, навіть пізніші оповідання та легенди, аби вони стосувалися до даного питання. Уважно та сумлінно перевіряючи кожний факт, Василь Григорович доходив часом таким шляхом до нових сміливих, цілком оригінальних висновків, що викликали різні напади з боку історичної критики. – У своїх дослідах, найчастіше історичних, Василь Григорович не завсіди погоджувався з висновками своїх попередників та з такими, загальновизнаними думками, що вже віддавна, почасти апріорно, стались "ходячим місцем" у науці. Не раз виступав він з своєю окремою думкою, яка викликала різку суперечку з боку инших вчених"[58].

В Інституті князя Безбородька Ляскоронський закінчив свою монографію "Киевский Вышгород в удельно-вечевое время"[59], що мала бути докторською дисертацією[60]. Однак, Київський університет не прийняв її до захисту і Ляскоронський спробував через Айналова подати її в Санкт-Петербурзький університет.

Основна теза монографії зводиться до того, що потрібно розділяти два Вишгороди в Києворуській історії. Один з них вчений ототожнив з київським замком. Ляскоронський доводить, що як і в Західній Європі, у слов'янських містах власне замок, що розташовувався на найвищому місці (на горі), називався Вишгородом, Вишеградом тощо. На думку Ляскоронського Київський Вишгород, який знає наш літопис, був розташований на горі, що відома як Замкова, Киселівка чи Флорівська. Саме місто, таким чином, складалось з замка-Вишгорода, з града на Горі (Старе місто) та Подолу. Містом правив великий князь київський, а замком – окремий воєвода, що, відтак, був адміністративно найближчий до київського князя. Саме тому, на думку вченого, вишгородський стіл вважався найближчим і останнім щаблем до столу київського. Таким чином, на значному джерельному матеріалі Ляскоронський розводить два Вишгороди: власне Київський та Межигірський. Це дослідження і на сьогодні залишається актуальним, хоча в більшості воно просто ігнорується в роботах, присвячених історії та топографії стародавнього Києва.

Звісно, працю, що заперечувала "загальновизнані істини", не могли пропустити. Визнати свою помилку часом надзвичайно складно. А, відтак, через недолугість і обмежений кругозір тогочасних наукових

[58] *Мельник-Антонович К.* Вказ. праця, с. 381.
[59] *Ляскоронский В.* Киевский Вышгород в удельно-вечевое время. К.; СПб., 1913, XXXVI, 328 с.
[60] *Мельник-Антонович К.* Вказ. праця, с. 380.

авторитетів В. Ляскоронський так і залишився незахищеним, не зі своєї волі уступивши дорогу в науку різноманітним посередностям.

Наприклад, з різкою критикою монографії Ляскоронського з тієї причини, що "ми звикли вважати за Вишгород Київський, відрізняючи його від Вишгорода Привислянського, місцевість, що лежить за 20 верств від Київо-Подола на північ, де розкинулось тепер село Вишгород"[61], виступив М. Петров. Основна теза критики – відхід від загальноприйнятих штампів[62]. А все тому, що Ляскоронський спростовував незадовго перед тим опубліковану компілятивну працю самого Петрова: "Историко-топографические очерки древнего Киева"[63]. Знаючи про можливість саме такої реакції Ляскоронський і звернувся до Айналова, можливо, щоб не стільки заручитись підтримкою, як запобігти різкої реакції на його дослідження в столичних наукових колах. Однак, і в Санкт-Петербурзькому університеті захист цієї теми виявився неможливим.

Проте сам лист-відгук на монографію має важливе значення не лише для історії особистих стосунків Айналова і Ляскоронського, й з наукової точки зори. Фактично він є звичайною рецензіє-відгуком на монографію В. Ляскоронського "Киевский Вышгород в удельно-вечевое время". Прикметно, що Айналов дав цілком позитивну характеристику роботи, хоча й зазначив низку, з його точки зору, недоречностей. Проте час показав, що і сам Айналов у своєму аналізі праці Ляскоронського помилявся, наприклад, заперечуючи хрестильне ім'я Володимира – Василій, а відносячи це ім'я до херсонеського мученика Василевса. Відтак, дослідження Ляскоронського ще чекає на своє адекватне прочитання.

Листи Айналова до Ляскоронського зберігаються в Інституті рукописів Національної бібліотеки України ім. В. Вернадського (ф. ІІІ (листи), і в особовому фонді Ляскоронського (ф. 90)). Листи подаються мовою оригіналу за сучасним російським правописом.

---

[61] *Петров М.* Рец.: В. Г. Ляскоронский. Киевский Вышгород в удельно-вечевое время. СПб., 1913 // Записки Історично-філологічного відділу УАН. К., 1919, кн. І, с. 121.

[62] Див.: *Петров М.* Рец.: В.Г. Ляскоронский. Киевский Вышгород.., с. 121–122. Відповідь на цю критику див.: *Ляскоронский В.Г.* К вопросу о Киевском Вышгороде в удельно-вечевое время. К., 1919, 8 с.

[63] *Петров Н. И.* Историко-топографические очерки древнего Киева. К., 1897.

Д. Айналов – В. Ляскоронському
Санкт-Петербург - Ніжин

27 янв[аря] 1912 г.
С[анкт-]П[етер]б[ург],
В[асильевский] о[стров], 11 л[иния], д. 46, кв. 17

Глубокоуважаемый
Василий Григорьевич.

Искренне благодарен Вам за Ваше простосердечное отношение ко мне, сказавшееся в присылке рукописи Вашего замечательного труда о "Вышгороде".

Я прочел его со всем вниманием, очень возбужденный той новой перспективой, которая открывается Вашей работой и должен сказать, что напечатание ее должно будет вызвать у историков и археологов самое пристальное и внимательное отношение к летописным сведениям, и главное привести к различению двух Вышгородов. Хотя я и не историк по специальности, однако, мне кажется в многих случаях верным Ваше приурочение Вышгорода к Киеву, а как археологу мне были в высшей степени приятны и драгоценны Ваши разыскания о церквах, конвентах и проч. в конце Вашей первой части, вследствие чего и прошу Вас не забыть прислать мне Ваше исследование по напечатании его.

Все же, некоторые случаи приурочения Вышгорода к Киеву вызвали у меня сомнения, хотя я и далек от мысли возражать Вам по существу. Мне кажется, что текст Нестерова Жития свв. Бориса и Глеба (т. е. Чтение), в котором говорится, что тело св. Бориса было отвезено в Вышгород, "*еже есть от Киева града стольного еі (15) стадій*" заслуживает полного внимания. Правда, древнейший текст Чтения Нестора известен лишь пока в списке XIV столетия, но можно ли, хотя бы и для XIV века, предположит такое забвение местонахождения мощей свв. Бор[иса] и Глеба, чтобы смешать Киевский и Межигорский Вышгороды. Должен прибавить, что вчитываясь в Ваш труд я не нашел разбора Чтения Нестора с этой стороны. И однако, Летопись, Сказание и Чтение дают все же повод думать, что похороны Бор[иса] и Глеба вне Киева, в Межигорском Вышгороде мог[у]т иметь свои особенные причины. У меня, не скрою, поднимались частью такие же вопросы, какие поднимаете и Вы, но я решал их иначе, о чем подробно напишу во второй части моей работы, а здесь выскажу вкратце. На одной очень древней Новгородской иконе изобра-

жены Киевляне, пришедшие к Борису в его стан на Льте: "Пріидоша Кіевляне къ Борису, зваша его на престолъ отчій, но онъ не соизволи противу брата своего Святополка". Икона эта значительно ранее 1545 года (я ее впервые издал). Приход киевлян к Борису есть отзвук того партийного распада, о котором и Вы кратко говорите, разделившего Киев на сторонников Святополка и Бориса. Я сопоставляю этот приход киевлян с приходом вестника к Борису от киевлян, с предупреждением не ходить в Киев и с обращением отцовой дружины к Борису идти в Киев и занять стол, покинувшей его после отказа. Дружина Борисова, покинувшая его, не могла пристать к партии Бориса, по крайней мере нет фактов, которые показывали бы, что во главе ее стоял кто-либо из приверженцев Бориса в Киеве. Святополк стал хозяином. Естественно, что ни Святополк, ни дружина Борисова, покинувшая его, не могли допустить положения тела Бориса в Киеве, где мог по этому поводу возникнуть мятеж и где для этого была почва. Нестор указывает на Вышгород Межигорский не без причины.

Труднее согласить с показаниями Нестора, Летописи и других источников, поведение Ярослава, который, по-видимому, должен был безбоязненно похоронить в родовой усыпальнице, хотя бы Глеба и перенести сюда Бориса, как он сделал это со своими дядьями, лежавшими близ Овруча. Но с именами Бориса и Глеба связывались кровавые распри киевских партий; выступление киевлян против самого Ярослава, победа Ярослава над Святополком и потому, не лишено интереса указание текстов, что Ярослав находит средний выход, встречает в Киеве тело Глеба и с торжеством несет в Вышгород, *"к брату"* и некоторое время ничего не предпринимает по отношению к телам обоих братьев. Так я объяснял себе значение фразы Нестора о Вышгороде Межигорском: *"еже есть еі стадій отъ Киева"*. Мне казалось, поэтому, что Нестор вполне согласованно со всем составом своего рассказа ничего не говорит о тайном погребении Бориса в Вышгороде, т[ак] к[ак] в этом городе, преданном, по его словам Святополку, незачем было скрывать похороны убитого врага. Затем, также согласно с исторической ситуацией говорит о забвении и малой памяти вышегородцев о могиле обоих братьев до тех пор, пока настало время о них говорить. К этому могу прибавить, что в "Сказании" монаха Иакова также все обстоятельства дела указывают на Вышгород Межигорский, а оно дошло до нас в редакции XII века, б[ыть] м[ожет] начала XIII (Моск[овского] Усп[енского] собора). Эти сомнения, однако, не мешают мне признать, что в других случаях, когда дело идет о Борисоглебской церкви в Киеве, Ваши указания и сопоставления крайне интересны и важны.

Относительно церкви св. Василия в Вышгороде Межигорском действительно неизвестно, кем и когда она построена[64], но надо принять в соображение, что имя церкви позволяет думать о таком же факте, как, напр[имер] появление церквей св. Софии в Киеве и Новгороде в зависимости от ц[еркви] св. Софии в Царьграде. Дело в том, что я не могу принять за верное то мнение, будто бы имя Владимира в крещении было Василий. Написание этого имени в некоторых наших источниках "Василей" дает повод думать, что в последнем случае, в имени "Василей" скрывается имя херсонского мученика "Василевса", храмы которого известны в Корсуни[65]. Я полагаю, что написание "Василей" указывает на Корсунскую легенду и ее связь с христианством (культом), шедшим из Корсуня на Русь. Поэтому, мне кажется, что церкви Василия или Василея могли явиться и в Киеве и в Вышгороде в зависимости от почитания св. Василевса. Я не печатал еще своих соображений относительно церкви св. Василия, но уже [С.П.] Шестаков[66] (История Херсонеса[67]) указал, что в Херсонесе сохранился до нашего времени Влахернский загородный храм, в котором по летописи крестилась дружина Владимира. Летопись также указывает и на церковь св. Василия в Херсонесе. Летопись знает хорошо Херсонес и сообщает о нем верные топографические сведения, что я лично проверил. Церкви св. Василия могли являться в разных местах, как и церкви св. Софии, а вследствие этого, мне кажется, отпадает строгая необходимость отожествлять Киевскую и Вышгородско-Межигорскую церкви св. Василия в одну Киевскую.

На стр. 30а я встретил разбор имени Пирогощинской иконы, но не нашел указания на заметку [В. З.] Завитневича[68], сопоставившего Пирогощу с греческим "Πυργῶτις". Это символ Богородицы, один из многих, в роде "τεῦχος ἄμαχος"[69] (нерушимая стена), перекочевавший из Царьграда

---

[64] Вважається, що церква збудована Володимиром Святим, у часі, близькому до хрещення Русі.

[65] Детально цю концепцію Д. Айналов виклав у статті: *Айналов Д. В.* Мемории св. Климента.., с. 67–88.

[66] Шестаков, Сергій Петрович (1864–1940), історик, філолог-класик. Випускник Казанського ун-ту, згодом – його професор. Чл.-кор. АН (1916). Магістерська дисертація (1892): "О происхождении Одиссеи", докторська (1898): "О происхождении Илиады". Брав участь разом з Айналовим у створенні серії "Памятники христианского Херсонеса".

[67] *Шестаков С.П.* Очерки по истории Херсонеса в VI–X веках по Р. Хр. М., 1908. (Памятники христианского Херсонеса. Вып. 3).

[68] Завитневич, Володимир Зенонович (1853–1927), історик, письменник. Випускник СПБ. духовної академії, професор КДА по катедрі руської історії.

[69] Гр.: нерушима стіна.

к нам. Я часто встречал этот эпитет в греческих песнопениях, но к сожалению до сих пор нигде не встретил на Царьградской почве такой иконы. Заметка Завитневича напечатана, если не ошибаюсь, в Чтен[иях] Нест[ора] Лет[описца][70].

На стр. 23 сказано *об изображениях* свв. Бор[иса] и Глеба в молитвенной позе к Богородице. Такое изображение известно пока *одно*, в главной абсиде ц[еркви] Спаса в Нередицах, в Новгороде.

На стр. 22. На миниатюрах Сильвестровского Сборника нет изображения Мономаховой церкви.

Вот все, что я могу сказать в письме. Вообще же должен сказать, что чтение Вашей работы доставило мне много радости и со многим я вполне согласен. О таких работах нельзя беседовать на двух, трех листиках бумаги. А лучше, приезжайте-ка, дорогой Василий Григорьевич, этим летом ко мне в усадьбу, в город Козелец Черниговск[ой] губ[ернии], от Вас рукой подать[71], а моя жена[72] накормит Вас таким пирогом, что ей-же, ей останетесь довольны. Погостите у меня, и тогда уже поговорим обо всем. Я возьму с собой на этот случай и материалы по Киеву и русским древностям. В этом году за границу мы не едем, а будем жить у себя в Козельце все лето с выездами в Киев, а б[ыть] м[ожет] и в Чернигов. Хочу специально снова видеть Киев по многим вопросам. Быть может, от меня и поехали бы вместе в Киев? У меня, к тому же, собираются быть некоторые молодые люди, оставленные мною при Университете по моей кафедре. В Киеве могли бы многое посмотреть с разных точек зрения.

В заключение просьба: не можете ли Вы прислать мне Вашу заметку о кладе драгоценных вещей, добытых Анненковым[73] во время поправления Десят[инной] ц[еркви] в 40-х гг. или указать, в каком номере Чтен[ий] Общ[ества] Нест[ора] Летописца и за какой год она была помещена[74].

---

[70] У Трудах КДА: *Завитневич В.З.* К вопросу о происхождении названия и местоположении церкви св. Богородицы Пирогощей // Труды КДА, 1891, кн. 1, с. 156–164.

[71] На той час В. Ляскоронський був професором руської історії Історико-філологічного інституту князя Безбородька в Ніжині.

[72] Надія Ростиславівна Айналова (Вікентьєва) (1876–1954) – дружина Д. Айналова.

[73] Аннєнков Олександр Семенович (перша половина XIX ст.) – заможний курський поміщик, поручик у відставці, археолог-аматор. 1820 р. був засланий у Київ за жорстоке поводження з селянами. Викупив землю навколо Десятинної церкви, де розкопав найбільший скарб зі знайдених у XIX ст., який був частково переплавлений, а частково розпорошений по різних колекціях. Долучився до археологічних досліджень та спорудження 1842 р. Десятинної церкви за проектом В. Стасова.

[74] Ця замітка опублікована в Журналі Міністерства народної освіти: *Ляскоронский В.Г.* Судьба одной археологической находки // ЖМНП, 1913, № 3, с. 90–93.

Я боюсь дольше держать Вашу рукопись и потому отсылаю ее Вам в Нежин. Я читал ее три дня под ряд, не откладывая в долгий ящик.

Будьте здоровы. Желаю Вам всего лучшего, всякого успеха Вашей книге. Прошу не забывать о Козельце и остаюсь искренне преданный и уважающий

Д. Айналов.

ІР НБУВ, ф. III, № 77299, арк. 1–6зв., автограф

Санкт-Петербург – Ніжин

7 дек[абря] 1913 г.
С[анкт-]П[етер]б[ург]

Глубокоуважаемый
Василий Григорьевич.

Очень Вам благодарен за присланную Вами книгу "Киевский Вышгород", и в свою очередь постараюсь отблагодарить Вас, чем Вам будет угодно.

Относительно защиты Вами докторской диссертации в Пет[ербургском] у[ниверсите]те, пока могу сообщить только то, что я лично всегда буду рад душевно видеть Вас доктором русской истории, т[ак] как считаю Ваши труды в высшей степени достойными этой степени. При встрече с [С.Ф.] Платоновым[75] и с другими коллегами я, конечно, выскажу этот, а не иной взгляд на Ваши работы, и пока что, мне представляется, что едва ли найдутся какие либо помехи к защите Вами диссертации при нашем у[ниверсите]те. Впрочем, все зависит, конечно, от С.Ф. Платонова.

Послать книгу Вашу кому либо еще другому *на рассмотрение*, <вы употребили в своем письме, именно, это выражение>[76], теперь же, едва ли было бы удобным. Пусть, лучше, без посторонних прений, выскажется С.Ф. Платонов. Но мне кажется, *ничуть* не погрешите против кого-либо, или чего-либо, если пошлете Вашу книгу А.А. Шахматову[77].

Остаюсь искренне уважающий Вас

Д. Айналов.

ІР НБУВ, ф. 90, од. зб. № 161, арк. 1–2, автограф

---

[75] Платонов, Сергій Федорович (1860–1933), історик, академік РАН (1920). Народився в Чернігові. Випускник СПбУ (1882). 1888 захистив у СПбУ магістерську дисертацію, а в 1899 – докторську "Очерки по истории Смуты в Московской государстве XVI–XVII вв." у Київському університеті. Протягом 1900–1905 був деканом історико-філологічного факультету СПбУ. В 1903–1916 очолював Жіночий педагогічний інститут у СПб. З 1912 – заслужений професор СПбУ. У січні 1913 – вийшов у відставку. Репресований НКВД по Академічній справі (1931), помер на засланні в Самарі 1933 р. Реабілітований 1967 р.

[76] Текст написаний у примітці.

[77] Шахматов, Олексій Олександрович (1864–1920), російський філолог-славіст, історик. Випускник Московського університету (1887). За дослідження "Исследования в области

Особливо активно розгорнулась діяльність Д. Айналова після переходу з Казанського в Санкт-Петербурзький університет. Окрім читання лекцій, з тих самих тем він вів просемінарій, а з 1908 р. організовував для своїх учнів В. Мясоєдов, М. Сичова, М. Окунєва, Л. Мацулевича та К. Широцького наукові екскурсії по давньоруських містах для ознайомлення з мистецькими пам'ятками на місці[78]. Так, у автобіографії Айналов писав: "В 1911 и 1912 годах я предпринял со своими слушателями университета, при живом содействии факультета, исследование искусства древнего Новгорода"[79]. Ще 1910 р. після одного з засідань Російського археологічного товариства, на якому доповідали учні Айналова про результати своїх подорожей, Н. Кондаков запросив їх до себе додому, після чого ці зустрічі продовжувались регулярно по понеділках і перетворились у своєрідний домашній семінар[80]. Як згадував Л. Мацулевич: "Н.П. Кондаков тщательно вникал в принесенные образцы, делал замечания, привлекал для сравнения другие памятники. "Ну, а теперь чай пить, – проговорил он, – когда наступило четыре часа"… Самый чай был, в сущности, своеобразным семинаром с живыми картинами быта, путешествий, с еще не потускневшей традицией относительно многих деятелей недавнего времени: с оживавшими образами Буслаева, Мечникова, Розена, А.П. Чехова, с которым Никодим Павлович общался в Ялте"[81]. Часто зустрічався Дмитро Власович з учнями і в себе на квартирі, а також запрошував їх до себе на канікули в Козелець, де в невимушеній обстановці вони проходили наукову школу. Відносини Айналова "с учениками были такими интимными, что он не только делился с ними, но сам рос и учился рука об руку с ними"[82]. В листі до Н. Кондакова від 30 травня 1910 р. вчений писав: "Вся компания" в Новгороді, потім їде в Київ, а потім "ко мне в Козелец на некоторый отдых и размышление, а затем мы все снова едем в Чернигов, через Остер. Из Чернигова все разъезжаются в разные стороны"[83]. В листі до В. Ляскоронського від 27 січня 1912 р. Айналов, запрошуючи останнього до себе в гості писав: "А лучше, приезжайте-ка, дорогой Василий Григорьевич, этим летом ко мне в усадьбу, в город Козелец

русской фонетики" 1894 р. присуджено ступінь доктора російської мови і словесності. З 1899 дійсний член АН. З 1910 – професор СПбУ.

[78] *Анфертьева А.Н.* Указ. соч., с. 276.

[79] ІР НБУВ, ф. Х, од. зб. № 4763, арк. 6.

[80] *Анфертьева А.Н.* Указ. соч., с. 276.

[81] *Мацулевич Л.А.* Указ. соч., с. 349.

[82] Там же, с. 348.

[83] Цит. за: *Анфертьева А.Н.* Указ. соч., с. 276.

Черниговск[ой] губ[ернии]... Погостите у меня, и тогда уже поговорим обо всем. Я возьму с собой на этот случай и материалы по Киеву и русским древностям… У меня, к тому же, собираются быть некоторые молодые люди, оставленные мною при Университете по моей кафедре”[84].

З цього ж приводу збереглось три листи Айналова до Широцького:

Д. Айналов – К. Широцькому

Козелець – Немирів, Подільська губернія, Білоусівка[85]

21 июня 1913 г.

Козелец.

Многоуважаемый Константин Виталиевич!

Вашему приезду в Козелец буду всегда рад, а помещение, в котором Вы однажды уже жили, всегда готово для Вас. Когда соберетесь приехать, то сообщите о дне приезда.

В.С. Кульженко[86] мне ничего не писал, и я не знаю, где он находится теперь, и где намерен поселиться, когда наведается в Козелец. Мы в непродолжительном времени собираемся в Киев, а б[ыть] м[ожет] и на Кавказ, недели через полторы.

Пишите.

Желаю Вам всего лучшего.

Ваш *Д. Айналов*

ІР НБУВ, ф. 152, № 74, арк. 1, автограф

Санкт-Петербург – Санкт-Петербург[87]

26 февр[аля] 1914 г.

Многоуважаемый Константин Виталиевич.

Понедельник у меня свободен. Приходите в 8-и или в начале 9-и часа.

Ваш *Д. Айналов*

ІР НБУВ, ф. 152, № 75, арк. 2, автограф

---

[84] ІР НБУВ, ф. ІІІ, од. зб. № 77299, арк. 6.

[85] Лист відправлено “Из Козельца от 23.06.1913” на адресу: “Местечко Немиров Подольск. Губ. *Белоусовка,* Его Высокоблагородию Константину Витальевичу *Шероцкому*, до востребования по месту жительства адресата”.

[86] Кульженко, Василь Степанович (1865–1934) – культурний діяч, видавець. Випускник Поліграфічної академії (Ляйпціг, Німеччина). По закінченню якої заснував власну фотолітодрукарню “В. С. Кульженко”. Член Київського артистичного товариства, заснованого для пропаганди ідей національного руху. 1903 р. заснував Київську школу графіки та друкарства з музеєм при ній. У 1917–1919 рр. – у його друкарні друкувались державні знаки УНР та Української Держави. З 1924 р. – викладач Київського художнього інституту (Поліграфічний факультет).

[87] Лист відправлено на адресу: “С-Петербург, Здесь, Кронверкский просп. д. 75, кв. 8, Е[го] В[ысоко]б[лагородию] Константину Витальевичу Шероцкому”.

Петроград – Петроград[88]

4 окт[ября] 1914
Петроград.

Дорогой Константин Виталиевич.

Приходите в понедельник, т. е. 6-го окт[ября], в 8 час[ов] вечера. До 10 час[ов] вечера время – Ваше, а от 10 – Вл.Н. Ракинта[89], который тоже хочет меня видеть.

Ваш *Д. Айналов*

ІР НБУВ, ф. 152,№ 76, арк. 3, автограф

Костянтин Віталійович Широцький (1886–1919) – один з діячів українського національного відродження. Народився на Поділлі у сім'ї священика. Навчання розпочав у Тульчинській духовній школі, згодом закінчив Подільську духовну семінарію та Кам'янець-Подільську художньо-промислову школу. Вищу освіту здобув у Санкт-Петербурзі в Археологічному інституті (1911) та на Історико-філологічному факультеті столичного університету (1912). В університеті став учнем Д. Айналова, був членом українського гуртка в університеті, на засіданнях якого виступав з мистецтвознавчими темами[90].

1911 р. К. Широцького обрано дійсним членом Російського археологічного товариства. По закінченні університету залишився при ньому для підготовки до професорського звання. З 1915 р. зайняв посаду приват-доцента Санкт-Петербурзького університету. Після лютневої революції 1917 р. вчений переїхав в Україну. Тут став комісаром Тимчасового уряду в Західній Україні. З початку Української революції К. Широцький став її активним діячем. Вчений брав участь у організації Секретаріату освіти Генерального секретаріату УНР, а за Української держави – Міністерства освіти. У жовтні 1917 р. К. Широцький став приват-доцентом Київського українського народного університету, а рівно через рік був

[88] Лист відправлено на адресу: "С-Петербург, Здесь, Кронверкский просп. д. 75, кв. 8, Его Высокоблагородию Константину Виталиевичу Шероцкому".

[89] Ракінт, Володимир Миколайович (1877–1956), мистецтвознавець, зберігач Ермітажу, був учеником секретарем Інституту історії мистецтв. Автор першої біографічної статті про Д. Айналова, що довгий час залишалась єдиною ґрунтовною працею про вченого і не втратила свого значення до сьогодні. Див.: *Ракинт В.* Д. В. Айналов // Гермес, 1916, январь-май, с. 218–224.

[90] *Завальнюк О.М.* К.В. Широцький і університетське будівництво в Україні (1917–1919 рр.) // Поділля у контексті української історії. Мат. Всеукр. наук. конф. 29–30 лист. 2001 р. Вінниця, 2001, с. 161; *Білокінь С.* Широцький (Шероцький) Костянтин Віталійович // Довідник з історії України. – Т. 3 / За ред. І.З. Підкови, Р.М. Шуста. К., 1999, с. 627.

призначений виконуючим обов'язки екстраординарного професора по кафедрі українського мистетцва Кам'янець-Подільського українського університету. Однак приступити до викладання так і не зміг, чому на заваді стала хвороба. На смерть К. Широцького (13 вересня 1919 р.) відгукнувся глава Директорії УНР С. Петлюра, який у телеграмі на ім'я ректора І. Огієнка зазначив: "Немає слів, щоб висловити жаль від незамінної втрати в особі любого сина України проф. Широцького – славетного вченого та захватного дослідника старовини нашого розкішного Рідного краю"[91]. Подібно відгукнувся і глава уряду І. Мазепа: Широцький – "людина високої науки і культури, чистого, як кришталь, характеру, високого патріотизму і … видатний громадський діяч"[92].

Ймовірно саме завдяки Широцькому і за його безпосередньої участі в "Записках історичної і філологічної секції Українського наукового товариства в Києві" в Айналова вийшла єдина стаття українською мовою "Дві замітки до "Слова о полку Игоревѣ"[93].

Влітку 1916 р. Айналов тяжко захворів і переніс операцію. Відтак у листі від 17 квітня 1917 р. до М. Нікольського він писав, "уезжаю лечиться"[94]. Перед цим звертався до свого учня К. Широцького, щоб той допоміг з квитками з Петербурга:

Д. Айналов – К. Широцькому[95]

Санкт-Петербург – Київ[96]

[3.04.1918]

Христос Воскресе, дорогой Константин Виталиевич. Поздравляю Вас со Светлым праздником и желаю всего лучшего. Жена[97] также шлет Вам свой праздничный привет.

Будьте так добры, сообщите мне адрес Вашего знакомого[98], к которому я могу обратиться за билетами. Нам придется выехать числа 20.

Будьте здоровы.

Ваш *Д. Айналов*

---

[91] Цит. за: *Завальнюк О.М.* Вказ. праця, с. 164.
[92] Цит. за: *Завальнюк О.М.* Вказ. праця, с. 164.
[93] *Айналов Д.* Дві замітки до "Слова о полку Игоревѣ" // Записки історичної і фільольогічної секції Українського наукового товариства в Київі. К., 1918, кн. XVII, с. 92–97.
[94] Цит. за: *Анфертьева А.Н.* Указ. соч., с. 281.
[95] Написано на поштівці з червоним прапором і написом "Созыв учредительного собрания".
[96] Лист відправлено на адресу: "Киев, Пушкинская 4, д. Кульженко, Гражданину, Профессору Константину Витальевичу Шероцкому".
[97] Див. ком. № 72.
[98] Особа не встановлена.

[P.S.] Приезжайте поскорее работать в Союз деятелей искусства[99] вместе.

ІР НБУВ, ф. 152, № 77, арк. 4, автограф.

Таким чином, на літо 1917 р. Айналови виїхали в Козелець на лікування. В архіві зберігся лист К. Широцького до Д. Айналова: "Как бывший комиссар Временного правительства в Галиции и на Буковине, я нахожусь в настоящее время в резерве военных чинов в Киеве; это дает мне возможность существовать здесь и заниматься своим делом… Приезжие из Петрограда описывают ужасы, происходящие там от политической анархии, надвигающейся угрозы от неприятеля и вследствие продовольственной неурядицы, и я теперь не знаю, что мне делать, с чем и для чего возвращаться в Петроград[100]… Теперь Киев особенно нуждается в том, чтобы кто-либо своими малыми силами оставался на страже его культурно-художественных интересов; здесь совершаются великие дела, и хотелось бы не только быть свидетелем происходящего, но и участником – сбывается то, что лелеялось целыми поколениями[101]… Словом, оставаться в Киеве меня зовет долг… Что же мне делать, глубокоуважаемый Дмитрий Власьевич? Самовольно оставаться в Киеве без Вашего разрешения я не могу"[102]. Звісно, К. Широцький вже прийняв рішення, це був просто реверанс перед учителем. А. Анфертьєва відмічає, що лист був направлений у Петроград[103], але адресант мав знати, що Айналова там нема, принаймні такий висновок можна зробити з листів, що подані вище.

Останній лист Айналова до Широцького є особливо цінним, позаяк дає деякі відомості про найбільш недосліджений період у житті обох діячів. Залишається незрозумілим, чому Айналов не виїхав у еміграцію? З листа, принаймні можна побачити, що така думка припускалась. Також є прикметним, що під час наступу більшовицьких військ Антонова-Овсієнка на Україну вченого турбувала доля київських пам'яток.

---

[99] Засновано в Петрограді у березні 1917 р., після приходу більшовиків до влади зазнає значних репресій з боку нової влади.

[100] К. Широцький був доцентом по катедрі мистецтв СПб. університету.

[101] К. Широцький має на увазі події Української революції, власне формування Української Народної Республіки.

[102] Цит. за: *Анфертьева А.Н.* Указ. соч., с. 304.

[103] Там же, с. 304, прим. 331.

Д. Айналов – К. Широцькому

Козелець – Київ[104]

29.12.1918.
Козелец.

Дорогой Константин Виталиевич.

Долго не получал от Вас вестей из Киева. Как Ваше здоровье и собираетесь ли Вы в Вену? Если, действительно, Вы уедете туда, то, накануне отъезда, напишите мне. Быть может, я смогу быть Вам полезным. Из Вены же, осмотревшись, напишите мне о тамошней жизни. Мне кажется, что, пожалуй, и нам как бы не пришлось уехать туда же. Очень беспокоюсь, не причинят ли взрывы порчи древним церквям и мозаикам. Хотелось бы и нам очень побывать в Киеве, но придется подождать. Будьте здоровы.

Ваш *Д. Айналов*

[P. S.] Напишите также о работах [Ф.] Шмита[105].

ІР НБУВ, ф. 152,№ 78, арк. 5 – 5зв, автограф

У Козельці застали Д. Айналова події більшовицького перевороту в Петрограді. Про цей час у житті вченого надзвичайно бідні повідомлення джерел[106]. Відомо, що з Козельця Айналов надсилав С. Жебелєву посилки з продуктами[107], а також те, що цей будинок з часом був конфіскований більшовиками[108]. Тому особливої цінності набуває лист Айналових до Лазурських, датований листопадом 1917 р.

Родині Лазурських належить важливе місце в українському національному русі першої половини XX ст. в Одесі. Володимир Федорович Лазурський (1869–1947) – професор Новоросійського університету, викладач Одеських вищих жіночих курсів; Наталія Михайлівна Лазурська (1880–1959) (двоюрідна сестра академіка О. Богомольця) – акторка Одеського драматичного театру, театральний критик, викладачка україн-

[104] Лист відправлено на адресу: "Киев, Пушкинская 4, квартира В. С. Кульженко, Константину Виталиевичу Шероцкому".

[105] Шміт, Федір Іванович (1877–1942(?)) – мистецтвознавець, дослідник Візантії, Русі та країн Близького Сходу. Народився в СПб., дійсний член ВУАН (з 1921), випускник СПбУ. (1912), учень Д. Айналова, професор Харківського університету (1912–1919). З кінця 1924 р. – професор Ленінградського ун-ту, директор Інституту мистецтв, в якому читав лекції Д. Айналов. В 1933 р. заарештований НКВД, 5 листопада 1937 р. засуджено до вищої міри покарання, точна дата смерті не відома. 1958 р. – реабілітований.

[106] *Анфертьева А.Н.* Указ. соч., с. 281.

[107] Там же, с. 281.

[108] Там же, с. 281.

ської мови в Одеському жіночому інституті[109]. Володимир і Наталя Лазурські були членами Одеської української "Просвіти". В. Лазурський входив до "Товариства південноросійських художників". Через своє українофільство вчений довго не міг отримати професорську посаду в Новоросійському університету, а залишався приват-доцентом. Лише внаслідок революційних змін після лютневої революції 1917 р. Лазурський отримав професорське звання (з жовтня 1918 р. – ординарного) і навіть був обраний проректором Новоросійського університету.

30 листопада 1917 р. Лазурські заснували в Одесі "Українське художнє товариство ім. Марії Заньковецької", почесним членом якого стала сама М. Заньковецька. Товариство поділялось на літературну, драматичну, музичну і живописну секції. Основною метою діяльності була популяризація українського мистецтва у всіх його проявах.

Проте перший досвід театральної справи Лазурські отримали саме в Козельці влітку 1917 р., де вони заснували українське театральне товариство ім. М. Заньковецької, а згодом з їх ініціативи в Одесі була створена "Українська театральна студія", директором якої було обрано В. Лазурського[110].

Наявність лише одного листа Айналових до Лазурських, архів яких зберігся досить добре, промовляє за те, що особливо тісних відносин між двома родинами не було. Ймовірно, що зблизились вони саме влітку 1917 р., коли обидві родини перебували в Козельці. Про особисте, а не суто формальне знайомство промовляє той факт, що Айналови користувались особистими речами, та бібліотекою Лазурських: "Книги Ваши мы читаем. Скоро будем просить дозволения взять еще несколько книг, а взятые возвратить"[111]. Які саме книги брали читати Айналови, невідомо. Однак, можна припустити, що і українські також.

Тематично лист має дві складові: 1) опис зібрання селян у с. Лемешах і 2) власне події кінця осені 1917 р. та їх оцінка Айналовими.

Насамперед Айналов виконує свою обіцянку, дану В. Лазурському, розповісти про зібрання у с. Лемешах. Очевидно, Лазурські виїхали

---

[109] *Зленко Г.Д.* Очарування та розчарування В. Лазурського // Зленко Г.Д. Лицарі досвітніх вогнів. 33 портрети діячів одеської "Просвіти" 1905–1909 років. Одеса, 2005, с. 231–237; *Кодак Т.В.* Лазурський В.Ф. // Професори Одеського (Новоросійського) університету. Біографічний словник. Одеса, 2005, т. 3, с. 183–188; *Музичко О.* Одеська інтелігенція на зламі епох: професори І. Линниченко та В. Лазурський в історії Одеси // Південний Захід. Одесика. Істор.-краєзнавч. наук. альманах, 2009, вип. 7, с. 55–85.

[110] *Музичко О.* Одеська українська театральна студія та інститут імені М. Кропивницького (1919–1924 роки) // Українознавчий альманах, 2011, вип. 5, с. 169–170.

[111] ІР НБУВ, ф. 264, № 46, арк. 3зв.

з Козельця в Одесу незабаром перед описаними подіями, принаймні перед від'їздом вони знали про цей захід.

З іншого боку, інформація про події в Лемешах є цікавою як з погляду пам'ятки, що залишається і досі малодослідженою, так і історії повсякдення на Чернігівщині початку XX ст. Питання, яке виносилось на розгляд громади, стосувалось поновлення іконостасу та позолоти верхів місцевої церкви.

Лемешівська церква трьох святителів: Григорія Богослова, Василя Великого та Йоанна Золотоустого (Трьохсвятська) належить до перлин українського бароко, хоча й з помітними елементами класицизму. Вона збудована "на могилі" чоловіка Григорія Наталею Розумихою, звісно за підтримки дітей – Олексія та Кирила Розумовських.

1914 р. на замовлення Російського археологічного товариства живопис церкви поновлював відомий український художник М. Бойчук. Він був присутній і на зібранні за головування Айналова. Можливо, що він також був одним з дійових осіб цієї події. На сьогодні церква не має позолоти і що золотив золотар, сказати важко. Однак важливим є апелювання звичайних селян до авторитету Айналова. З листа випливає, що сам він головував на зібранні і спрямовував його хід у вигідне для художників русло. За листом Айналов виявляв суто корпоративну етику і селяни сплатили досить значну суму за реставраційні роботи.

Наступний відомий випадок, коли доля приведе Айналова в Лемеші, буде в 1931 р., куди він прибуде за відрядженням від Всеукраїнського археологічного інституту для вивчення пам'яток історії і старовини[112]. Природно, що в поле зору вченого потрапила і та сама церква.

Друга частина стосується політичних подій кінця осені 1917 р. А. Анфертьєва відмічала, що під час цієї вимушеної ізоляції в Козельці Айналов написав низку філософських есе, одне з яких називається "Ужас"[113]. Саме таку атмосферу передає і лист, особливо в частині, що написана дружиною – Надією Ростиславівною: "мы, т. е. Россия, с такой быстротой катимся в бездну, что уже и размышлять не приходится"[114], хоча сам Айналов оптимістичніший у своїх оцінках: "Хлеба у нас почти нет. Грозит отсутствие хлеба и даже голод. Но говорят, быть может, "все образумится"[115].

---

[112] *Анфертьева А.Н.* Указ. соч., с. 286.
[113] Там же, с. 260.
[114] ІР НБУВ, ф. 264, № 46, арк. 4.
[115] ІР НБУВ, ф. 264, № 46, арк. 3зв.

Лист зберігається в особовому фонді В. Лазурського (ф. 264) Інституту рукописів Національної бібліотеки ім. В. Вернадського. Подається мовою оригіналу, за сучасним російським правописом.

Айналови – Лазурським

Козелець – Одеса

Ноября 1917 г.
Козелец

Многоуважаемые
Наталья Михайловна и Владимир Федорович.

Я обещал написать Вам о моем выступлении на сходе крестьян в селе Лемешах[116]. Недели три тому назад это выступление состоялось, но я не мог своевременно Вам об этом написать, т[ак] к[ак] хворал, и, кроме того, у нас было много осенних забот.

В назначенный день сход состоялся в лемешевской школе[117]. На мне, как оказалось, вертелся и порядок дня, и, главное, доказательство того, что художники заслужили прибавку за свою работу. Присутствовало до ста крестьян, председательствовал Юрченко[118], был батюшка, и, кончено, сидел тут-же [М. Л.] Бойчук[119]. Первому пришлось говорить мне. Я рассказал о том, как совершалась реставрация, во что бы она обошлась, если бы иконостас был отправлен в Москву, и, следовательно, в каком выиграше оказался приход. Затем я рассказал им о том, что значит возобновить иконостас так, чтобы он из старого превратился в новый. Рассказал им, что значит золотить иконостас и возобновить иконы. Затем, я обратился к ним с таким словом: “Наконец, парафияне, подумайте, как будете Вы молится Богу перед иконостасом, если, как я слышал, идет молва, что

---

[116] Нині Козелецького району, Чернігівської області. Мала Батьківщина останнього гетьмана Кирила Розумовського.

[117] Лемешівська земська школа. Будинок її зведено в в 1909–1910 роках на місці хати Григорія та Наталії Розумів, де народився останній український гетьман. Збудована на кошти Каміла Розумовського. Збереглася до нині.

[118] Особа не встановлена.

[119] Бойчук, Михайло Львович (1882–1937), український художник, лідер групи “бойчукістів”, представник “Розстріляного відродження”. Навчався у Віденській та Краківський академіях мистецтв. Після яких продовжив навчання у Мюнхенській академії та в Парижі. Член НТШ (1912) та УНТ (1917). На запрошення Російського археологічного товариства реставрував живопис у церкві в Лемешах Чернігівської губернії (1912–1914). Один з засновників Української академії мистецтв (1917), запропонував метод закріплення фресок у хрещальні Києво-Софійського собору (1919), відкрив фрески Успенського собору в Чернігові. З 1924 р. – професор Київського художнього інституту. Розстріляний більшовиками 13 липня 1937.

Вас обманули на золоте и на самой работе икон. Не будет Ваша молитва чистой и спокойной, а потому выберите от себя таких людей, которым Вы верите, пусть они со мною вместе осмотрят иконостас, а те, кто знает, где и как что сделано неправильно, пусть они сейчас нам об этом громогласно заявят, ничего не утаивая и не скрывая". Все молчали. Зоилы не решались выступить. "Тогда, сказал я, я сам вам доложу, что знаю, но имени упоминать не буду, вы их знаете сами. Говорят, положено золото плохое. Здесь сидит золотильщик (он же и первый смутьян и сквалыга), пусть он расскажет при всех, как и чем он золотил". Золотильщик стал вилять, но я его поставил на свое место, чтобы он говорил о деле, и он конечно, мог сказать только одну правду, что и рассеяло сомнения, т[ак] к[ак] тот-же человек, который распускал дурные слухи, теперь сказал правду, боясь проверки. "Затем, сказал я, идет слух, что на иконостасе иконы темные. Кто это говорил я знаю, но не скажу, пока он сам не отзовется". Молчание. Я объяснил тогда, что иконы стали много светлее, чем были прежде, но они не написаны заново, а с них снята копоть и пыль, и иконы явились в том виде, как были при храмоздателе" (Качание головами на всех скамьях). "И еще говорите, что на иконах есть трещины. И это неверно. Есть щели между старыми досками и они замазаны, т[ак] к[ак] гвоздями их забивать нельзя". Один крестьянин, самый зловредный, хотел было свести дело на неправильное употребление полотна, но я и его остановил к общему удовольствию тем, что наше дело идет не о полотне, а об иконостасе (общее кивание головами). Затем, я еще раз горячо просил не обидеть художников и ценить правду.

Дело окончилось тем, что художникам ассигновали 3 тысячи, а золотильщику 500 р. награды и для поддержки за их работу.

У нас в Козельце в эти тревожные дни пока тихо. Газеты нет уже третий день. Слухи самые смутные. Говорят, что в Киеве баррикады, проволочные заграждения на всех улицах, частая стрельба, есть жертвы, еврейские магазины будто бы разбиты. Говорят также, будто в Козелец шли большевики, но у деревни Семиполок, где стоят войска, были прогнаны обратно.

Хлеба у нас почти нет. Грозит отсутствие хлеба и даже голод. Но говорят, быть может, "все образумится". Книги Ваши мы читаем. Скоро будем просить дозволения взять еще несколько книг, а взятые возвратить.

Мои новости исчерпаны. Пусть теперь пишет Надюша[120].

Остаюсь искренне уважающий *Д. Айналов.*

[120] Див. ком. № 72.

Милая Наталья Михайловна!

Моя вина, что письмо Дм[итрия] В[ласьевича] все не отправлено, все ждала, что настроение у меня прояснится, но вижу, что это едва-ли будет, мы, т. е. Россия, с такой быстротой катимся в бездну, что уже и размышлять не приходится, что ни день, то газет*а* несет сердечную боль, пишите, у Вас больше мужества и Вы светлей смотрите на происходящее. О своей личной жизни ничего не могу сказать, зимовка в Козельце не легка, очень здесь оторваны от привычных интересов, и душевный голод велик, но о хлебе насущном пока здесь заботы нет, живем письмами и ждем их как дорогих и любимых друзей, при первой возможности думаем удрать в Петроград, но это пожалуй останется мечтой. Очень благодарю Вашу милую, Душевную Маму, за теплую катонку, я ее еще не одевала, но в морозы буду пользоваться и сберегу в сохранности.

Здоровы ли Вы все и как живете?

Привет всему семейству, Вас целую и желаю всего хорошего.

Ваша уважающая *Н. Айналова*.

ІР НБУВ, ф. 264, № 46, арк. 1–4зв, автограф

Підтримував Айналов тісні зв'язки з низкою українських діячів і протягом 1920-х рр. Серед його адресантів були видатний історик церкви І. Свенціцький, відомий археолог – дослідник Софії Київської І. Моргилевський, керівник Біографічної комісії М. Могилянський, співробітник Візантологічної комісії В. Барвінок, що саме тоді готував список публікацій Н. Кондакова. Збереглись листи В. Базилевича і М. Касперовича з Києва, М. Вайнштейна з Чернігова та К. Гриневича з Одеси. Особливий інтерес викликають листи О. Новицького, в яких, серед іншого, той пропонував Айналову в 1925 р. перейти в Київ на вакантну катедру загальної історії мистецтва, а також посаду директора Ханенківського музею[121], що було цілком ймовірним, враховуючи наявність у Айналова публікації українською мовою у Київському науковому збірнику[122], а також статті, спеціально присвяченої колекціям згаданого музею[123].

З цього часу зберігся лист В. Маслова[124], в якому він просив вказати ілюстративний матеріал з давньоруських манускриптів для статті з риболовства в Київській Русі[125].

---

[121] *Анфертьева А.Н.* Указ. соч, с. 307–308.

[122] *Айналов Д.* Дві замітки до "Слова о полку Игоревѣ".., 92–97.

[123] *Ajnalov D.* Un fragment d'Évangéliaire du VIe siècle de la Collection V. N. Chanenko / Traduit du russe par H. Grégoire // Byzantion: Revue Internationale Des Études Byzantines, 1924, t. I, p. 59–74.

[124] В публікації А. Анфертьєвої "К.И. Маслова".

[125] *Анфертьева А.Н.* Указ. соч., с. 309.

Василь Іванович Маслов (1885–1959) – український літературознавець, історик літератури, етнограф. Випускник Київського університету (1909). Протягом 1915–1920 рр. читав лекції з історії російської літератури в університеті св. Володимира. З 1930 р. В. Маслов став науковим співробітником ВУАН, працював у фольклорно-етнографічній комісії, а після реорганізації – в Інституті історії матеріальної культури ВУАН. З вересня 1937 р. – виконував обов'язки професора Київського педагогічного інституту, в якому був завідувачем кафедри Російської літератури, читав курси з історії російської літератури XVIII і XIX ст., окрім того вів спецкурси з історії українсько-російських культурних та літературних зв'язків другої половини XIX ст.

Д. Айналов з В. Масловим особисто, ймовірно, не був знайомий. Лист має суто діловий характер. Київський вчений звертався до ленінградського колеги:

Глубокоуважаемый Дмитрий Власьевич.

Решаюсь беспокоить Вас своей просьбой. Не найдете ли Вы возможным указать мне иллюстративный материал о рыболовстве, встречающийся в рукописных и печатных материалах по истории др[евне]русской литературы, а также в древнерусской иконографии. В наст[оящее] время я готовлю к печати статью на тему: "Техника рыболовства в Киевской Руси XI–XIII в."… [В. Маслов][126].

На жаль, Д. Айналов не зміг допомогти адресанту і лист лишається лише свідченням контактів вченого з українськими діячами. Та і саме дослідження В. Маслова не було опубліковано. Рукопис його статті зберігається в архіві III археологічного відділу Історичного музею в Москві.

Лист Айналова до Маслова зберігається в особовому фонді останнього в Інституті рукописів Національної бібліотеки України ім. В. Вернадського (ф. 243). Подається мовою оригіналу за сучасним російським правописом.

Д. Айналов – В. Маслову

Ленінград – Київ

1937 года

Ленинград, Фонтанка 34, кв. 21

Многоуважаемый Василий Иванович.

Я долго болел, и потому не мог Вам своевременно ответить.

[126] ІР ЦНБУВ, ф. 243, № 804, арк. 1, чернетка.

В иллюстрациях русских рукописей XI–XIII вв. мне неизвестно материалов из области рыболовства, но вместе с тем кое-что можно найти в орнаментальных украшениях рукописей, для чего Вам надо просмотреть атлас В. В. Стасова "Славянский и восточный орнамент"[127], рукописи Киева, Новгорода и др[угих][128], где мне помниться есть изображения невода, рыболова с рыбой и проч. Также, думаю, не лишне просмотреть рисунки к Киевской Псалтыри, изданной пока только в корректурных листах. За исключением знака Зодиака ввиде двух рыб на удочке[129] в Изборнике Святослава 1070 года[130] я не знаю других изображений подобного или подходящего характера.

Если встречу что либо подходящее, то сообщу Вам откуда какие

Остаюсь уважающий Вас

Д. Айналов

ІР НБУВ, ф. 243, № 862, арк. 1–1зв., автограф

---

[127] *Стасов В.В.* Славянский и восточный орнамент по рукописям древнего и нового времени. СПб., 1884–1887.

[128] Підкреслення, ймовірно, рукою В. Маслова.

[129] Підкреслення, ймовірно, рукою В. Маслова.

[130] Мається на увазі "Ізборник Святослава 1073 року" – одна з найвизначніших писемних пам'яток Русі. Список споряджений мініатюрами, в чому, на думку Айналова і може бути інтерес для Маслова. Зберігається в історичному музеї в Москві.

Дмитро Гордієнко

CURRICULUM VITAE DEMETRII AINALOV

Ім'я Дмитра Айналова відоме і водночас невідоме. Г. Вздорнов писав, що його особа "відома всім"[1]. Натомість А. Анфертьєва відмічала, що його ім'я належить до тих, "що відомі переважно вузьким спеціалістам"[2]. В історії науки внесок Айналова визначається тезою М. Брунова, за якою "Основною заслугою Айналова в історії візантійського мистецтва є визнання за його пам'ятками самостійної художньої цінності"[3], однак, з іншого боку, вченому закидали перебільшення впливу західного мистецтва на руське[4], тому об'єктивна оцінка доробку Д. Айналова залишається справою майбутнього. Так само ще належить і "прожити" його життя в біографістиці. Донедавна в розпорядженні істориків був лише один нарис про життя і творчість Айналова, написаний його другом В. Ракінтом[5]. Надалі учні й колеги на довгий час обмежились лише некрологами[6]. Довгий час не було і праць, присвячених творчості вченого, тільки 1961 р. вийшла критична стаття В. Лазарєва[7]. 1986 р. О. Бєлоброва опублікувала спогади про вчителя учня Айналова Л. Мацулевича[8], а через рік вийшла і ювілейна замітка О. Етінгофа[9], врешті 1995 р. з'явилась ґрунтовна стаття А. Анфертьєвої, присвячена життю і творчості вченого[10].

---

[1] *Вздорнов Г.И.* История открытия и изучения русской средневековой живописи. XIX век. М., 1986, с. 267.

[2] *Анфертьева А.Н.* Д. В. Айналов: жизнь, творчество, архив // Архивы русских византинистов в Санкт-Петербурге. СПб., 1995, с. 259.

[3] *Брунов Н.* Памяти Д.В. Айналова (1862–1939) // Архитектура СССР, 1940, № 3, с. 66.

[4] Див., наприклад: *Лазарев В.Н.* Критика теории Д.В. Айналова о западных влияниях в Волотовской росписи // Лазарев В.Н. Феофан Грек и его школа. М., 1961, с. 109–112.

[5] *Ракинт В.* Д.В. Айналов // Гермес, 1916, т. 18, № 10, с. 218–224.

[6] *Брунов Н.* Указ. соч., с. 66–67; *Жебелев С.* Памяти Д.В. Айналова // Известия АН СССР. Отделение литературы и языка, 1940, № 3, с. 133–135; *Каргер М.К.* Д.В. Айналов, 1862–1939 // КСИИМК. М.; Л., 1940, вып. 4, с. 3–5; *Банк А.В.* Д.В. Айналов (1862–1939) // СГЭ Л., 1940, № 2, с. 28; *Алпатов М.В.* Айналов: (Некролог) // Искусство, 1940, № 1, с. 172–173.

[7] *Лазарев В.Н.* Указ. соч., с. 109–112.

[8] *Мацулевич Л.А.* Памяти Д.В. Айналова: Роль византиноведения в деятельности Н.П. Кондакова и Д.В. Айналова / Публ. О.А. Белобровой // Советское искусствознание. М., 1986, вып. 21, с. 338–351.

[9] *Этингоф О.Е.* Дмитрий Власьевич Айналов (1862–1939): 125 лет со дня рождения // Художественный календарь: 100 памятных дат. М., 1987, с. 53–56.

[10] *Анфертьева А.Н.* Указ. соч., с. 259–312.

З того часу пожвавився інтерес до Д. Айналова[11], однак низка питань біографії залишаються і на сьогодні досить темними і дискусійними.

Відтак, оприлюднення джерел до біографії Д. Айналова є першочерговим завданням сучасної історичної науки. Природно, що постає питання першочергового видання автобіографії вченого, що частково вже введена в науковий обіг, однак потребує ще цілісного джерелознавчого аналізу.

Насамперед, автобіографія дає змогу уточнити цілу низку дискусійних питань життя і творчості вченого. Наприклад, традиційно вважається, що Д. Айналов народився 8 (20) лютого 1862 р. у Маріуполі Катеринославської губернії в купецькій родині приазовських греків. Однак, сам же Айналов, наприклад в іншому варіанти своєї автобіографії, виправив місце народження на Кострому, а ще в іншому вказав Полтаву[12]. Так само перший біограф В. Ракінт подав як дату народження 7 лютого, до того ж відмітив, що статтю проглянув сам Айналов[13].

Майбутній вчений навчався спершу в Таганрозькій, а потім у Маріупольській класичній гімназії, яку закінчив 1884 р. Того ж року вступив на історико-філологічний факультет Новоросійського університету. По закінченню вишу Айналов, разом з Рєдіним пішли за вчителем у Санкт-Петербурзький університет для приготування до професорського звання. А. Анфертьєва зазначає, що, на відміну від Є. Рєдіна, Айналов був прийнятий до університету "без стипендії"[14]. Однак у автобіографії вчений прямо пише, що "був прийнятий … на два роки зі стипендією для вдосконалення в науках"[15]. Можливо, що Маріупольська дума таки задовольнила його прохання про стипендію[16], а, отже, й завдячувати за це він мав своєму рідному місту.

У 1890 р. Д. Айналов "був призначений приват-доцентом Казанського університету по катедрі історії та теорії мистецтв і отримав від-

---

[11] Див., напр.: *Творогов О.В.* Айналов // Энциклопедия "Слова о полку Игореве". СПб., 1995, т. 1, с. 43–44; *Тункина И.В.* К истории академических выборов 1929–1930 гг.: Академик С.А. Жебелев. Отзыв об ученых трудах Д.В. Айналова // Невский археолого-исторический сборник. СПб., 2004, с. 176–183; *Сыченкова Л.А.* Основатели музея изящных искусств Казанского университета: Дмитрий Айналов и Алексей Миронов // Вопросы музеелогии, 2012, № 1–5, с. 98–112; *Сыченкова Л.* О "немецкой колонизации" русской науки: размышления над письмами Д.В. Айналова // Эхо веков, 2007, № 1 (46), с. 137–142.

[12] *Анфертьева А.Н.* Указ. соч., с. 261–262, прим. 15.

[13] *Ракинт В.* Указ. соч., с. 219.

[14] *Анфертьева А.Н.* Указ. соч., с. 264.

[15] ІР НБУВ, ф. Х, од. зб. № 4763, арк. 2.

[16] *Анфертьева А.Н.* Указ. соч., с. 264, прим. 25. На це вказує і *Божко Р.* Историк искусств мариуполец Дмитрий Айналов // Приазовский рабочий, 2012, № 44, 12 марта.

рядження на два роки за кордон, для поглиблення своїх наукових знань"[17]. У Казанському університеті вчений пробув до 1902 р. Ще кілька разів він буде у закордонному відрядженні, останній раз перед самою війною – у 1914 р., коли разом зі своїм учнем В. Мясоєдовим займатиметься вивченням німецького живопису. Власне цю складову свого життя вчений ретельно прописав і в автобіографії. За кордоном Айналов підготував свою першу – магістерську дисертацію "Мозаики IV и V веков"[18], яку він успішно захистив 1897 р. у Санкт-Петербурзькому університеті. Окрім того, як він сам повідомляє, "відрядження за кордон було продовжено до 15 серпня 1893 року, внаслідок знаходження мною нових, невідомих раніше, ілюстрованих рукописів та пам'яток різної слонової кістки"[19].

Автобіографію Дмитро Власович Айналов писав уже в поважному віці, маючи загальне визнання, власну наукову школу, що складалася з плеяди талановитих учнів, та попри те, він і тоді відмітив, що "працюючи над мистецтвом Відродження… здобув схвалення відомого дослідника мистецтва Е. Мюнца"[20]. Згаданий французький вчений далеко не був такою знаменитістю, як подає Айналов, однак для останнього це було доволі важливим. Для штрихів до психологічного портрету вченого є цікавим один щоденниковий запис, пов'язаний з епізодом присудження золотої медалі за сумісну роботу з Рєдіним про живопис і мозаїки київського собору Святої Софії: "Одного разу Кондаков під час наших загальних занять запитав, чи уступлю я золоту медаль Рєдіну? Я відповів, що уступлю. Я знаю і відчуваю, що Рєдіну Кондаков симпатизує більше, ніж мені, і в цьому моє невигідне становище"[21]. У період плазування перед Заходом визнання їхнього вченого було важливим для самооцінки Айналова, це давало йому певну сатисфакцію на продовження дослідження, власне визнання науковості європейського рівня. Подібно, підготувавши докторську дисертацію "Эллинистические основы византийского искусства", Айналов мусив зважати на думку Н. Кондакова: "якщо він зостанеться незадоволений працею, то я втрачу всякий кураж"[22]. Прикметно, що й сам Айналов досить критично ставився до своїх наукових праць. З приводу докторської він писав таке: "Час не залишить

[17] ІР НБУВ, ф. Х, од. зб. № 4763, арк. 2 зв.
[18] *Айналов Д.* Мозаики IV и V веков: Исследования в области иконографии и стиля древнехристианского искусства. СПб., 1895, vi, 3–198, [1] с.: ил.
[19] ІР НБУВ, ф. Х, од. зб. № 4763, арк. 2зв.
[20] ІР НБУВ, ф. Х, од. зб. № 4763, арк. 3.
[21] Цит. за: *Анфертьева А.Н.* Указ. соч., с. 263, прим. 17.
[22] З Листа до С. Жебелєва. Цит. за: Цит. за: *Анфертьева А.Н.* Указ. соч., с. 269.

і каменя на камені від моєї праці"[23]. Однак саме це дослідження, одне з небагатьох буде перевидано з часом і стане єдиним перекладеним на англійську мову[24]. Високо оцінив працю і німецький вчений О. Вульф, який по виходу монографії привітав Айналова з досягненням "найвищого ступеня наукової скелі"[25].

Ця невпевненість у собі виявилась і в переході з Казанського до Санкт-Петербурзького університету. Казань тиснула на вченого своїм провінціалізмом, обмежувала його в діях, сковувала науковий кругозір. І в той же час, коли звільнилось місце в столиці Айналов не одразу подався на конкурс. У листі до С. Жебелєва вчений писав: "Відмова зі столиці для нашого професорського середовища значить дуже багато, а на мені може відбитись дуже тяжко"[26]. Однак, 11 липня 1903 р. Айналов був обраний ординарним професором Санкт-Петербурзького університету і зміг покинути Казань.

Важливе місце в науковій біографії Айналова займає тема княгині Ольги. За признанням самого вченого, для нього це був "перехід до руських старожитностей"[27]. Цій темі вчений присвятив низку публікацій[28], зайняла вона своє місце і в автобіографії: "в 1902 році був відряджений у Харків на Археологічний обласний з'їзд, на якому виголосив дві доповіді: 1) "Поїздка Ольги в Царгород і давнє царгородське життя", 2) "Мармури та інкрустації Києво-Софійського собору"[29].

У Санкт-Петербурзькому університеті Айналов окрім читання лекцій організував для своїх учнів – В. Мясоєдова, М. Сичова, М. Окунєва, Л. Мацулевича та К. Широцького просемінарій з тих самих лекційних тем, а з 1908 р. організовував поїздки по давньоруських містах для ознайомлення з пам'ятками на місці[30]. Так "у 1911 і 1912 роках я здійснив

---

[23] Цит. за: *Анфертьева А.Н.* Указ. соч., с. 270.
[24] *Ainalov D.* The Hellenistic Origins of Byzantine Art / Translated by E. and T. S. Sobolevitch; Ed. by C. Mango. New Brunswick, N. J., 1961.
[25] Цит. за: *Анфертьева А.Н.* Указ. соч., с. 273.
[26] Цит. за: *Анфертьева А.Н.* Указ. соч., с. 275.
[27] Цит. за: *Анфертьева А.Н.* Указ. соч., с. 272.
[28] *Айналов Д.* Княгиня Ольга в Царьграде // Книга для чтения по русской истории / Составл. под. ред. М. В. Довнар-Запольского. М., 1904, т. I, с. 202–215; *Айналов Д.* Дар св. княгини Ольги в ризницу церкви св. Софии в Царьграде // Труды Двенадцатого Археологического съезда в Харькове 1902 / Под ред. гр. П. Уваровой. М., 1905, т. III, с. 1–4; *Айналов Д.* Княгиня св. Ольга в Царьграде // Труды Двенадцатого Археологического съезда в Харькове 1902 / Под ред. гр. П. Уваровой. М., 1905, т. III, с. 12–20. Див. також публікацію О. Файди листів Айналова до Петрова у цій збірці.
[29] ІР НБУВ, ф. Х, од. зб. № 4763, арк. 4.
[30] *Анфертьева А.Н.* Указ. соч., с. 276.

зі своїми слухачами університету, за активного сприяння факультету, дослідження мистецтва давнього Новгорода"[31].

Біографічна частина автобіографії Айналова обривається на 1914 р. Надалі лише кілька штрихів до наукової біографії і все. Вчений нічого не згадує про свої митарства по Україні, тим більше про перебування у Сімферополі і зв'язки з урядом Врангеля (безпосередньо з Г. Вернадським)[32], як і жодним чином не згадується його життя в Україні в період українських національно-визвольних змагань. Цей період був надто "делікатним", щоб про нього згадувати в офіційних документах. Не сприяла атмосфера 1920–1930-х рр. і загалом візантійським студіям. 13 липня 1934 р. Д. Айналов подав анкету в Комітет обліку і вивчення наукових сил СРСР, де XIV пунктом був повний список друкованих праць Айналова, серед яких, природно, не було статей з крамольного "Seminarium Kondakovianum", а з інших вилучені такі слова, як: давньохристиянський, граф, голгота, хрест, ікони, Богородиця тощо[33]. Таким чином і сфера наукових інтересів вченого перейшла у більш безпечну зону – давньоруської літератури і творчості Леонардо да Вінчі.

В житті та творчості Д. Айналова присутня українська тематика[34], що знайшло відображення вже в подорожніх щоденникових записах за час закордонного відрядження 1891–1893 рр. Тоді, подорожуючи по Австрії, Айналов заніс у щоденник відомості етнографічного характеру про русинів[35]. У щоденнику ж по Атону вчений відводить місце і для роздумів про видатного українського мандрівника XVIII ст. В. Григоровича-Барського[36].

Д. Айналов співпрацював із Візантологічною комісією ВУАН, для "Візантологічного збірника" якої готував дві статті: 1) про ікону Миколи Мокрого і 2) про ікону Богородиці Лаврського музею[37], що мали бути складовими однієї статті. Так, у звіті П. Кудрявцева, в частині, присвяченій збірнику, числиться стаття: "Айналов Д.В. Дві знамениті пам'ятки давньоукраїнського малювання"[38]. Була ідея опублікувати у збірнику і статтю, написану за доповіддю Айналова на засіданні Відділу давньору-

[31] ІР НБУВ, ф. X, од. зб. № 4763, арк. 6.
[32] Див. лист до М. Петрова від 4 червня 1919 р. у публікації О. Файди у цій збірці.
[33] *Анфертьева А.Н.* Указ. соч., с. 290–191.
[34] Детальніше див. статтю В. Ульяновського у цій збірці.
[35] *Анфертьева А.Н.* Указ. соч., с. 294.
[36] Там же, с. 294.
[37] Там же, с. 288.
[38] ІР НБУВ, ф. X, од. зб. № 18 680, арк. 6 (118).

ської літератури від 21 листопада 1923 р. "Из примечаний к летописи: сношения Руси в XI в. с Польшей, Германией и Италией"[39].

Однак найвищий прояв українськості Д. Айналов виявив у поданні своєї автобіографії до Словника українських діячів, що готувався Біографічною комісією ВУАН.

Комісію для складання Біографічного словника діячів України офіційно було засновано 23 січня 1919 .[40] На основі доповіді першого голови Комісії академіка Д. Багалія[41], виголошеної на першому засідання Комісії 23 лютого 1919 р.[42], що, в свою чергу, заснована на доповідній записці В. Модзалевського[43], була складена "Інструкція для співробітників Постійної Комісії для складання Біографічного словника українських діячів при Українській Академії Наук"[44].

За цією інструкцією,

"…

б) До Словника мають увійти біографії діячів усіх національностей, які жили на Україні, починаючи від найдавніших часів аж до наших днів, і по всіх обсягах людської діяльности. Таким чином, словник дасть біографії: усіх діячів національно-українських; діячів польських, єврейських, російських та инших, як що діяльність їх впливала на діячів, які часово жили на Україні (головним чином, наукові діячі, адміністратори і т. ин., …); чужоземних діячів, що ніколи не жили на Вкраїні і якщо праці їх торкалися українознавства; українців по народженню при умові, коли діяльність їх мала зв'язок з Україною; українців по місцю народження та по походженню, як що діяльність їх не була зв'язаною з Україною, але мала характер першорядний.

---

[39] *Анфертьева А.Н.* Указ. соч., с. 301. Частково стаття опублікована: *Айналов Д.В.* К истории древнерусской литературы. I. Эпизод из сношений Киева с Западной Европой. II. Иллюстрации к Хронике Георгия Амартола. III. Замечания к тексту "Слова о полку Игореве" // ТОДРЛ, 1936, т. 3, с. 5–25.

[40] Постійна комісія УАН-ВУАН для складання Біографічного словника діячів України. 1918–1933. Документи. Матеріали. Дослідження / Авт.-упор. С.М. Ляшко. К., 2003, с. 13.

[41] Доповідь акад. Д.І. Багалія про завдання та методику роботи Постійної комісії для складання Біографічного словника діячів України від 23 лютого 1919 р. // Постійна комісія УАН-ВУАН.., с. 45–52.

[42] Постійна комісія УАН-ВУАН.., с. 13.

[43] *Модзалевський В.* Докладна записка Про програм[у] та порядок видання Біографічного словника українських діячів науки, літератури, історії, мистецтва та громадського руху [10 грудня 1918 р.] // Постійна комісія УАН-ВУАН.., с. 37–44.

[44] Інструкція для співробітників Постійної Комісії для складання Біографічного словника українських діячів при Українській Академії Наук [квітень–червень 1919 р.] // Постійна комісія УАН-ВУАН.., с. 53–58.

в) У повному своїому складі Словник має дати повну бібліографію по українознавству й біографічні нариси як усіх діячів українських в національному розумінні цього слова, так і усіх діячів, які жили на території України, розуміючи під нею Україну Лівобережну, Правобережну, Галичину, Угорщину, Буковину, Слобожанщину, Кубань, Чорноморря, Канаду та инші місцевості, де жив або тепер живе український нарід…"[45].

Серед відділів Постійної комісії був відділ діячів мистецтва, редактором якого обрано Ф. Ернста, який очолював його протягом 1919–1932 рр. Ф. Ернст розробив структуру, за якою мали розподілятись матеріали. Він поділив діячів мистецтва на десять категорій, серед яких в окрему виділялись "дослідники й історики мистецтва та наук археологічних"[46], до яких і належала постать Д. Айналова.

Комісія працювала публічно, тож для збору біографічних карточок було поширено звернення до кореспондентів щодо подання біографічних та бібліографічних відомостей[47]. Таким чином з 1919 по 1930 р. було зібрано картотеку на 200 тисяч біобібліографічних карток[48].

Першим головою Комісії протягом 1918–1920 рр. був академік Д. Багалій. Останнім – академік С. Єфремов, після арешту якого (1929) до самого свого закриття Комісія працювала без голови. В такій ситуації фактичним керівником був М. Могилянський[49], з яким, власне, листовно і контактував у справах Словника Д. Айналов. Так у фонді Айналова в Санкт-Петербурзі збереглося чотири листи за 1930 р. від М. Могилянського з проханням написання статей до словника[50]. Ймовірно, у відповідь на один з таких листів Айналов і надіслав свою автобіографію. В супровідному листі вчений писав: "Надсилаю на разі свою автобіографію і додаток зі списком статей (додаток). Списки всіх праць надіслати не можу, але більша їх частина опублікована у збірці, зробленій моїми учнями під заголовком: "Д.В. Айналову от учеников"[51]"[52]. Цей додаток публікацій складався

[45] Інструкція для співробітників Постійної Комісії.., с. 54–55.
[46] *Білокінь С.* В обороні української спадщини: Історик мистецтва Федір Ернст. К., 2006, с. 66–67.
[47] Звернення Постійної комісії для складання Біографічного словника діячів України при УАН до кореспондентів щодо подання біографічних та бібліографічних відомостей // Постійна комісія УАН-ВУАН.., с. 59–61.
[48] Там само, с. 24.
[49] Там само, с. 22.
[50] *Анфертьева А.Н.* Указ. соч., с. 307.
[51] Список трудов Д.В. Айналова, 1888 29/XИ 1913 // Дмитрию Власьевичу Айналову от учеников к двадцатипятилетию его ученой деятельности. Пг., 1915, с. 1–16.
[52] ІР НБУВ, ф. Х, од. зб. № 4763, арк. 1.

з видання 1924 р.[53], на останніх двох листках якого вчений від руки дописав ще 15 праць, одна з яких: "Рукописи бывшей Троице-Сергеевой лавры", підготовлена в "Сборник в честь Г.Ф. Церетели", так і не була опублікована[54]. Однак і ця бібліографія не є повною. На разі мені вдалося знайти ще низку публікацій, не вказаних у жодному списку, причому ні самим Айналовим, ні дослідницею А. Анфертьєвою. Таким чином, маємо констатувати, що найповніший список публікацій вченого подається в цій збірці після автобіографії.

Відтак, подавши автобіографію до Біографічного словника Д. Айналов сам себе відніс до українських діячів. І в останні хвилини свого життя, як згадує його учень Л. Мацулевич, Айналов цікавився розкопками і новими відкриттями в Києві[55]. Проте на сьогодні в Україні його постать часто просто ігнорується. Айналов потрапив в Енциклопедію історії України, але там він чітко ідентифікований як "рос[ійський] історик мист-ва"[56], проте в матеріалах Комісії він зазначений загально як історик мистецтва: "Айналов Д.[В.] – істор[ик] мистецтва"[57], без вказівки національної приналежності, що є більш коректним, адже його постать належить як російській, так і українській та грецькій вітчизняній культурі. Проте укладачі біографічного словника "Візантологія і сходознавство в Україні"[58] не вважають Айналова українським діячем, або ж візантиністом, хоча постаті його вчителя Н. Кондакова, а також колеги і друга Є. Рєдіна – присутні. Саме в контексті останнього є лише така згадка: "Разом з Д.В. Айналовим досліджував мозаїки та фрески Софійського собору в Києві. Їхня спільна праця "Киево-Софийский собор. Исследование древней мозаической и фресковой живописи" була опублікована й відзначена золотою медаллю"[59]. Прикметно, що в матеріалах Біографічної комісії все навпаки, Айналов є, а от Кондакова і Рєдіна немає[60].

---

[53] Дополнение к списку трудов профессора Айналова и 35-летию ученой деятельности. Пг., 1924, 8 с.

[54] Збірка була набрана, але не видана.

[55] *Мацулевич Л.А.* Памяти Д. В. Айналова.., с. 350.

[56] *Ковпаненко Н.Г.* Айналов Дмитро Власович // Енциклопедія історії України. К., 2003, т. 1: А–В, с. 50.

[57] ІР НБУВ, ф. Х, од. зб. № 5989–5990, арк. 2; Постійна комісія УАН-ВУАН.., с. 80.

[58] Див.: Сходознавство і візантологія в Україні в іменах: біобібліогр. слов. / Упоряд.: Е.Г. Циганкова, Ю.М. Кочубей, О.Д. Василюк; редкол.: Матвєєва Л.В. (голов. ред.) [та ін.]. К., 2011, 260 с. Також див. мою рецензію на цей словник у: Древности 2012. Харьковский историко-археологический ежегодник. Харьков, 2012, с. 346–351.

[59] *Домановська М., Домановський А.* Рєдін Єгор Кузьмич // Сходознавство.., с. 188.

[60] Див.: Узагальнений список імен діячів України, які згадуються у матеріалах Біографічної комісії // Постійна комісія УАН-ВУАН.., с. 297–597.

Окрім автобіографії Д. Айналов подав до словника і статтю про давньоруського іконописця XI ст. Алімпія, як то видно з листа до М. Могилянського: "надсилаю Вам невеличкий текст про Алімпія"[61].

З посиленням радянської реакції в Україні на початку 1930-х рр., що відобразилось на згортанні цілої низки "національних проектів", 13 лютого 1934 р. за постановою Президії ВУАН Комісія для складання Біографічного словника українських діячів офіційно була ліквідована[62]. На жаль, так і не видано жодного тому Словника, насамперед першого, що готувався до друку і де мала бути опублікована біобібліографічна стаття про Д. Айналова, хоча в пресі й поширились чутки про його видання,проте спрямовані на критику і ліквідацію Комісії[63]. Невідомим залишається і місце перебування основного архіву Комісії[64].

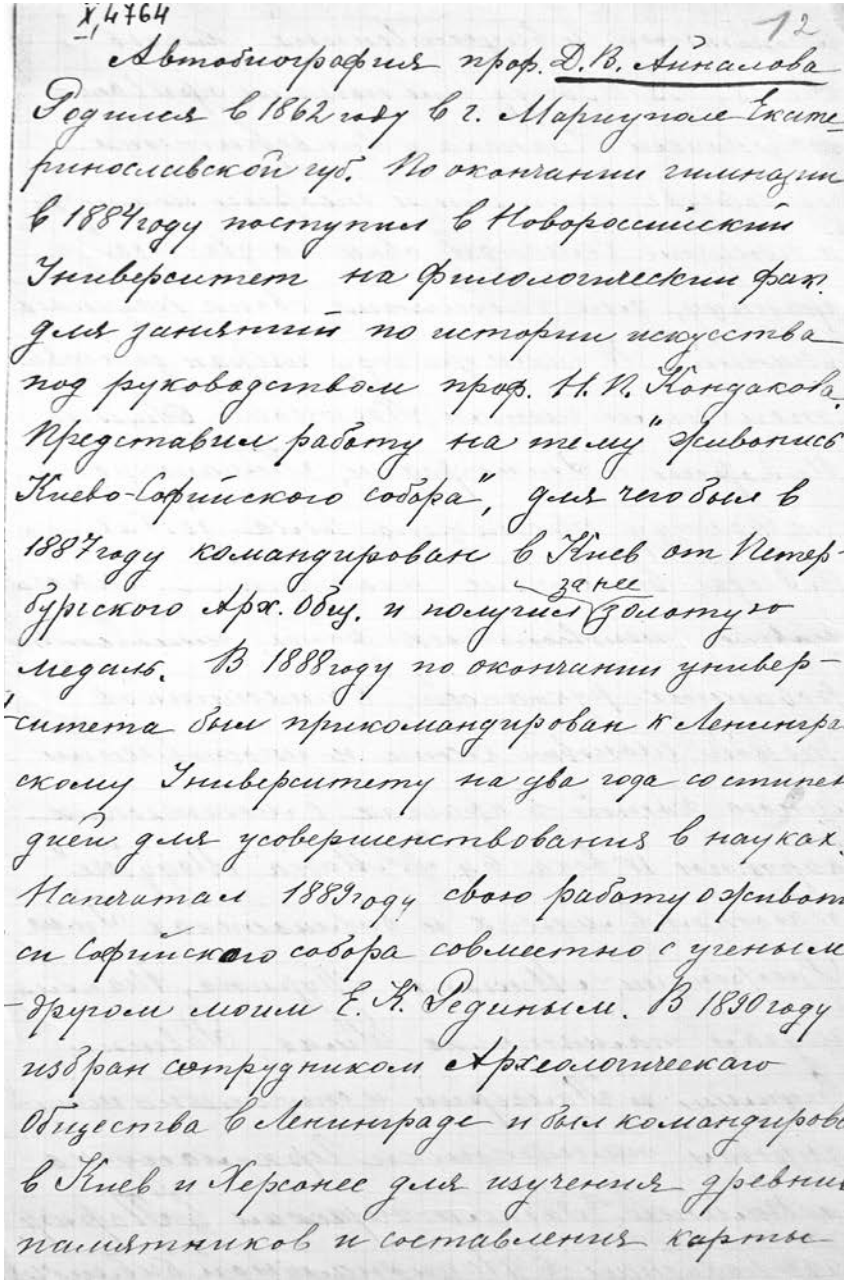
Автобіографія Д. Айналова зберігається в Архіві АН УРСР, у матеріалах Постійної Комісії для складання Біографічного словника українських діячів (ф. Х, од. зб. 4763). Вона датована 7 червня 1930 р. Однак у супровідному листі поставлена інша дата – 7 липня 1930 р.[65] Надіслані обидва документи одночасно, проте на разі немає достатньо даних, аби віддати перевагу одній з цих дат.

Враховуючи, що вчений вийшов на пенсію за станом здоров'я з 1 квітня 1929 р.[66], автобіографія охоплює весь трудовий період життя Айналова, хоча наукову діяльність він продовжив і на пенсії. Проте, будучи джерелом особового походження, автобіографія передає насамперед уявлення самого Айналова про свій життєвий і творчий шлях. Власне у цій складовій і є її найбільша цінність, позаяк деякі біографічні відомості не є точними, автора інколи підводила пам'ять, або ж свідомо він змінював чи опускав деякі факти з життя. В будь якому разі, це текст самого Айналова і для його біографістики він має неабияке значення.

Автобіографія подається за автографом, за сучасним російським правописом.

---

[61] ІР НБУВ, ф. Х, од. зб. № 4765, арк. 1. Сам текст статті віднайти не вдалося.
[62] Постійна комісія УАН-ВУАН.., с. 29.
[63] Там само, с. 28.
[64] Див.: Постійна комісія УАН-ВУАН.., с. 29.
[65] ІР НБУВ, ф. Х, од. зб. № 4763, арк. 1.
[66] *Анфертьева А.Н.* Указ. соч., с. 285.



Автограф першої сторінки автобіографії Д. Айналова

Автобиография проф. *Д.В. Айналова*

Родился в 1862 году в г. Мариуполе[67] Екатеринославской губ[ернии][68]. По окончании гимназии[69] в 1884 году поступил в Новороссийский университет[70] на филологический фак[ультет][71] для занятий по истории искусства под руководством проф. Н.П. Кондакова[72]. Представил работу на тему "Живопись Киево-Софийского собора", для чего был в 1887 году[73] командирован в Киев от Петербургского Арх[еологического] Общ[ества][74] и получил за нее золотую медаль. В 1888 году по окончании университета был прикомандирован к Ленинградскому университету[75] на два года со стипендией для усовершенствования в науках. Напечатал [в] 1889 году свою работу[76] о живописи Софийского собора совместно с ученым другом моим Е.К. Рединым[77]. В 1890 году избран сотрудником Археологического

---

[67] 8 лютого. На сьогодні це найбільш прийнятна дата і місце народження вченого. За іншими даними Д. Айналов народився 7 лютого, а щодо місця народження, то в джерелах фігурують ще Кострома і Полтава. Див.: *Анфертьева А. Н.* Указ. соч., с. 261–262, прим. 15.

[68] Нині – Донецька область.

[69] Маріупольська класична гімназія.

[70] Нині – Одеський національний університет ім. І. І. Мечнікова.

[71] Історико-філологічний.

[72] Кондаков, Никодим Павлович (1844–1925) – мистецтвознавець, дійсний член СПб. акад. мистецтв (1893), академік СПб. АН (1898). Випускник Московського ун-ту (1865). Протягом 1870–1888 та 1918–1920 викладав в Одеському університеті; 1888–1917 – у СПб. університеті. Завідував відділом мистецтва середніх віків та Відродження Ермітажу. Був членом Одеського товариства історії та старожитностей, Російського археологічного товариства та інших. У 1920 емігрував. Спершу жив у Софії, згодом у Празі. Н. Кондаков є одним із засновників сучасної візантиністики, обґрунтував історико-порівняльний метод у мистецтві та розробив іконографічний метод. На основі дослідження мініатюр візантійських рукописів розробив схему періодизації візантійського мистецтва. Д. Айналов є учнем Н. Кондакова.

[73] На основі аналізу щоденника Д. Айналова, А. Анфертьєва цілком переконливо виправляє цю дату на 1886 р. Див.: *Анфертьева А.Н.* Указ. соч., с. 262.

[74] Російське археологічне товариство, виникло в СПб. у 1846 р. з ініціативи Б. Кьоне. Товариство перебувало під патронатом двору. Метою діяльності визначалось вивчення класичних старожитностей, середньовічної археології та нумізматики. В 1851 р. Товариство розділилось на три відділення: руської і слов'янської археології, східної археології та давньої і західної археології. 1904 р. було створено нумізматичне відділення. Друкованим органом Товариства були "Записки" та "Известия Русского археологического общества", які виходили відповідно до секції. Видавало Товариство і окремі видання, в яких розкривались основні питання і результати діяльності Товариства.

[75] Санкт-Петербурзький університет.

[76] *Айналов Д., Редин Е.* Киево-Софийский собор: Исследование мозаической и фресковой живописи. СПб., 1889, 157 с.

[77] Рєдін, Єгор Кузьмич (1863–1908) – історик мистецтва і археолог. Випускник Новоросійського університету (1888). Учень Н. Кондакова. Підготовку до професорського звання

Общества в Ленинграде[78] и был командирован в Киев и Херсонес для изучения древних памятников и составления карты монетных и вещественных кладов Киева. В 1890 году был назначен приват-доцентом Казанского университета по кафедре истории и теории искусства и получил командировку на два года заграницу, для углубления своих научных знаний. В том же году избран действительным членом Казанского Общества Истории и Этнографии[79]. Командировка заграницу продолжена была до 15 августа 1893 года, вследствие нахождения мною новых, неизвестных ранее, иллюстрированных рукописей, памятников резной слоновой кости и изготовлений мною копий в красках с мозаических картин IV века в ц[еркви] "S. Maria Maggiore". Работал в музеях и библиотеках Рима, Флоренции, Милана, Турина, Неаполя, изучал памятники Рима, Равенны, Сицилии и Калабрии и специально штудировал памятники Геркуланума и Помпеи. Затем переехал в Париж, где работал в Национальной библиотеке, в Лувре, Клюни[80] и в окрестных музеях Сен-Жермен-Ле-Пре[81] и друг[их].

проходив при СПб. університеті. В 1893 р. призначений приват-доцентом Харківського університету по катедрі теорії та історії мистецтв. У 1896 р. захистив дисертацію на ступінь магістра. Один з оргінізаторів Дванадцятого археологічного з'їзду в Харкові (1902).

[78] Див. прим. № 74.

[79] Товариство археології, історії та етнографії при Казанському університету (1878–1930), було створено з ініціативи учасників IV Археологічного з'їзду в Казані в 1877 р. Засновниками виступили М. Агафонов, І. Бодуен-Куртуне та ін. Членами Товариства були Д. Бєляєв, Д. Корсаков, В. Латишев, Н. Ліхачов, Ф. Міщенко та інші. Товариство поділялось на три відділення: Археологічне, Історичне та Етнографічне. Метою діяльності було вивчення минулого та сучасного російського та іноетнічного населення на територіях колишніх Булгаро-Хазарської та Казано-Астраханської держав. Основним друкованим органом Товариства були "Известия Общества археологии, истории и этнографии при Императорском Казанском университете", що видавались при Казанському університеті з 1878 по 1929 р.

[80] Клюні (фр. *Cluny*) – колишнє бенедиктинське абатство у Верхній Бургундії, неподалік від Макона. Було засновано герцогом Аквітанії Гійомом I Благочестивим у 909 р. Абатство Клюні було закрито в 1790 р. в результаті Великої французької революції. На сьогодні збереглось лише близько 10 % базиліки Клюні III, в тому числі південна дзвіниця. Ця базиліка була збудована у 1088–1095 рр. Вона здійснила значний вплив на романський стиль в архітектурі. Довжина базиліки – 187 м, висота – 30 м, що робило її найбільшою церквою Європи аж до будівництва Собору Святого Петра. Нині у будівлях абатства розміщується навчальний заклад – клюнійський центр Національної вищої школи мистецтв і ремесел.

[81] Сен-Жермен-де-Пре (фр. *l'abbaye de Saint-Germain-des-Prus*) – бенедиктинське абатство; найстаріше в Парижі (засновано в першій половині VI ст.), розташоване на лівому березі Сени. На сьогодні від абатства збереглася лише церква Сен-Жермен-де-Пре, що вважається найстарішою в Парижі. Дзвіниця й неф церкви належать до романського стилю й датуються XI–XII ст. Сен-Жермен-де-Пре був у Середні віки одним з найбагатших монастирів Франції. Це було місцем поховання французьких королів: окрім засновника Гільдеберта I (у 558 р.) тут поховані королі династії Меровінгів: Гільперік I в 584 р., Фредегонд у 598 р., Глотар II в 628 р. В одній з церков абатства довгий час перебували мощі П'єра Абеляра.

Из Франции предпринял поездку в Испанию для изучения мавритано-испанского периода искусства и испанской живописи. Работал в Мадриде и особенно в знаменитой библиотеке Саламанки[82]. В заграничной командировке написал первую диссертацию на тему "Мозаики IV и V веков". Работая по искусству Возрождения в Академии искусств в Париже, разрешил вопрос о влиянии на искусство Рафаэля древних римских мозаик и получил одобрение известного исследователя искусства Э[83]. Мюнца[84]. Исследование о росписи рафаэлевской галлереи в Ватикане напечатано мною лишь в 1908 г. с аналитическими таблицами моих собственных рисунков[85]. По возвращении из заграничной командировки напечатал книгу: "Мозаики IV и V веков"[86], представил ее на соискание степени магистра в Ленинградском университете [в] 1895 году и получил ее со значительным одобрением факультета и научной прессы.

В 1894 году был командирован от Казанского университета в Москву на первый съезд художников[87], на котором сделал сообщение о древнерусской живописи.

В 1895 году предпринял поездку в Грецию и Константинополь. Работал в Афинах, Дельфах, Дафне, Патросе, а в Константинополе находился при Русском Археологическом Институте[88], где работал над византийскими древностями.

---

[82] Бібліотека університету Саламáнки, заснована в XVII ст. Університет у Саламанці засновано в 1218 р. Альфонсом IX Леонським. Він перебував під патронатом двору і утримувався за рахунок казни. Протягом тривалого часу королі не допускали втручання папи і духовенства у викладання. Однак 1255 р. університет був затверджений папською буллою. В бібліотеці зберігається понад 150 тис. стародруків.

[83] В рукописі "Е. Мюнца".

[84] Мюнц (Müntz), Эжен (1845 – ?) – французький історик мистецтва. Був директором бібліотеки, архіву і музея Парижського училища красних мистецтв. Цій темі присвячена доповідь Айналова 1900-х рр., в якій він наводить свої аргументи (не опублікована).

[85] *Айналов Д.В.* Этюды по истории искусства Возрождения. I. К истории мозаик церкви S. Maria Maggiore в Риме. II. Живопись Джотто в нижней церкви св. Франциска из Ассизи // Записки классического отделения Русского археологического общества. СПб., 1908, т. V, с. 214–252.

[86] *Айналов Д. В.* Мозаики IV и V веков: Исследования в области иконографии и стиля древнехристианского искусства. СПб., 1895, vi, 3–198, [1] с.: ил.

[87] З'їзд художників у Москві (серпень 1894), скликаний Московським товариством шанувальників мистецтв (1860–1918) на честь передачі місту художньої галереї П. та С. Третьякових.

[88] Російський археологічний інститут у Константинополі (1895–1914, формально 1920) – перша російська наукова інституція за кордоном. Створено з ініціативи Ф. Успенського, що став його першим директором. Метою діяльності було вивчення давньої географії і топографії, дослідження історії та археології Візантії, розшук, опис і публікація старовинних рукописів, дослідження пам'яток історії та мистецтва. Друкованим органом були "Известия Русского Археологического института в Константинополе".

[В] 1896 году командирован Казанским университетом на старый Афон[89], для исследования древних памятников искусства. Посетил 11 монастырей, канал Ксеркса[90] и открыл несколько неизвестных памятников древнего искусства и одну иллюстрированную рукопись IX века. Плодом этом командировки является отчет о ней, путевые наброски о жизни на Афоне[91] и монография: "Византийские памятники Афона" (1899)[92] в которой опубликованы важнейшие открытия, мною сделанные.

В 1896 году избран действительным членом Одесского Общества Истории и Древностей[93].

В 1898 году был командирован заграницу с ученой целью. Работал во многих городах Италии: в Риме, Флоренции, Равенне, Венеции, Пизе, а затем в Германии, где изучал древнероманское искусство и подготовлял свою докторскую диссертацию "Эллинистические основы византийского искусства", работая в разных библиотеках Германии, Италии и Австрии.

В 1902 году был командирован в Харьков на Археологический областной съезд[94], на котором сделал два сообщения: 1) "Поездка Ольги в Царьград и древняя цареградская жизнь", 2) "Мраморы и инкрустации Киево-Софийского собора"[95]. До 1903 года заведовал музеем Искусств

---

[89] Гора Атон.

[90] Канал Ксеркса, близько 2 км довжини, прокопаний на півострові Халкідіка в ущелині, де раніше розташовувались двори атонських монастирів. За легендою канал був споруджений за наказом Ксеркса I в 481 р. до н. е. під час підготовки походу проти греків з метою проходу перських кораблів в обхід Атонського півострова, де загинув флот Мардонія.

[91] *Айналов Д.В.* Отчет о заграничной командировке на Афон // Ученые записки Казанского университета. Казань, 1897, т. LXIV, № 3, с. 51–58.

[92] *Айналов Д.В.* Византийские памятники Афона. I–V // ВВ, 1899, т. VI, вып. 1–2, с. 57–96.

[93] Одеське товариство історії та старожитностей (1839–1922), створене 25 березня 1839 р. за клопотанням генерал-губернатора Новоросійського і Бесарабського М. Воронцова, який став його першим почесним президентом. Основною метою діяльності Товариства було всебічне дослідження та публікація різноманітних старожитностей Півдня Російської імперії. У 1840 р. Товариство відкрило музей, який 1858 р. об'єднався з Одеським міським музеєм старожитностей. Товариство курирувало також музей у Теодосії, архітектурні пам'ятки Судака, Аккермана, Мелек-Черменський куртаг, а також Керчі. Друкованим органом були "Записки Одесского общества истории и древностей" (виходили з 1844 по 1919 г., всього 33 томів)". До складу Товариства входили О.Л. Бертьє-Делагард (віце-президент Товариства), Н. Кондаков, О. Маркевич, Ф. Успенський та інші. Проте Д. Айналов був суто формальним членом і жодної публікації в "Записках Общества" не опублікував.

[94] Дванадцятий Археологічний з'їзд у Харкові, серпень 1902 р.

[95] У "Трудах" з'їзду Д. Айналов опублікував статті, розділивши першу доповідь на дві теми: *Айналов Д.* Дар св. княгини Ольги в ризницу церкви св. Софии в Царьграде // Труды Двенадцатого Археологического съезда в Харькове 1902 / Под ред. гр. П. Уваровой. М., 1905, т. III, с. 1–4; *Айналов Д.* Княгиня св. Ольга в Царьграде // Там же, с. 12–20. *Айналов Д.* Мраморы и инкрустации Киево-Софийского собора и Десятинной церкви // Там же, с. 5–11.

и Древностей при Казанском университете. Снабдил его слепками античных скульптур, увеличил библиотеку музея до 10000 томов и образовал при нем отдел египетских древностей, Микенских и русского прикладного искусства[96].

В 1902 году назначен ординарным профессором Казанского университета и в этом звании был по конкурсу избран на кафедру Ленинградского университета в том же 1903 году 11 июля.

В 1903 году читал в Ленинградском университете актовую речь на тему: "Летопись о начальной поре русского искусства". Напечатана в виде монографии в 1904 году[97].

В 1905 году командирован заграницу в Австрию, Германию, Францию и Италию на летние вакации. Работал в Венском Альбертинуме[98] и в Венском музее[99], в музеях Берлина, Парижа, Рима и объехал всю Южную Францию для изучения романо-готического искусства. Результатом явились лекции по средневековому искусству, изданные студентами в 1909 году: "Средневековое искусство" (первая часть)[100].

В 1907 году вновь был командирован в Италию, Германию, Францию, Бельгию. Напечатал статью: "Этюды по истории искусства Возрождения. К истории мозаик S. Maria Maggiore" и II "Живопись в нижней церкви Франциска Ассизского"[101].

---

[96] Детальніше про це див.: *Сыченкова Л.А.* Основатели музея изящных искусств Казанского университета…

[97] *Айналов Д.В.* Летопись о начальной поре русского искусства (Актовая речь) // Отчет о состоянии и деятельности Санкт-Петербургского университета за 1903 год. СПб., 1904, с. 1–33. (Рец.: *Редин Е.* Д. В. Айналов. Летопись о начальной поре русского искусства. Актовая речь. СПб., 1904. 8^0, 33 стр. // ВВ, 1904, т. XI, вып. 3–4, с. 726).

[98] Альбертинум – колишній королівський арсенал, перебудований у 1880 р. у стилі неоренесансу Карлом Адольфом Канцлером. Свою назву отримав від саксонського короля Альберта (правив Саксонією протягом 1873–1902). Там розміщено низку музеїв з колекціями монет, печаток і відтисків, малюнки і графіка європейських художників XV–XX ст. Однак Альбертинум розташований у Дрездені. Тому, або Айналов допустився тут суто машинальної помилки, вказавши Відень (що ймовірніше), або таким іменем, за аналогією назвав Віденський арсенал, в якому також є один з найбільших у світі військо-історичних музеїв. Збудовано арсенал протягом 1848–1856 рр. як реакція на березневу революцію.

[99] Мається на увазі один з найбільших в Європі – Музей історії мистецтва (нім. *Kunsthistorisches Museum*) у Відні. Його було відкрито в 1891 р. разом з розташованим навпроти природничим музеєм. Музей збудовано за проектом Готфріда Земпера і барона Карла фон Газенауера у стилі італійського ренесансу за велінням імператора Франца Йосипа I.

[100] *Айналов Д.* Средневековое искусство: [Лекция] / Изд. студ. С.П. Обнорского и В.Н. Соловьева. СПб., 1909. Литография.

[101] *Айналов Д.* Этюды по истории искусства Возрождения. I. К истории мозаик церкви S. Maria Maggiore в Риме. II. Живопись Джотто в нижней церкви св. Франциска из Ассизи // Записки классического отделения Русского археологического общества. СПб., 1908, т. V, с. 214–252.

С 1906 года заведовал Музеем искусств и древностей при Ленинградском университете, образовал при нем отдел античных древностей, слепков с рельефов церквей города Владимира, приобрел для него воспроизведения живописи эпохи Возрождения и расширил библиотеку изданиями по средневековому искусству, русскому и эпохи Возрождения, которые ранее в библиотеку не поступали вследствие чисто классического направления преподавания.

В 1909 году получил командировку заграницу. Работал в Вене, Риме, Флоренции, особенно в Ассизи. Результатом явилась работа по искусству высокого Возрождения: "К вопросу о росписи потолка Stauza Eliodoro" в Ватикане (1912 г.)[102].

По приглашению Московского Археологического Общества[103] два раза, в 1904 и 1905 годах, был командирован в Херсонес для изучения его древних развалин и мраморов. Открыл три греческие надписи, из которых одна в 41 строку представляет замечательный херсонеский декрет IV столетия. Все надписи изданы акад. В.В. Латышевым[104] в его издании "Inscriptiones [antiquae orae septentrionalis] Ponti Euxini". Открыл византийские и античные памятники древнего Херсонеса, частью изданные акад. Н.П. Кондаковым, частью мною, и составил описание мраморов Херсонеса, до сих пор неизданное. Из числа работ, сделанных в Херсонесе, опубликована только одна: "Развалины храмов Херсонеса" (1905)[105]. Обширный же научнообработанный каталог мраморов, готовый к печати, находится в моем портфеле[106].

В 1911 году был командирован заграницу с научной целью на каникулярное время. Работал в Италии, Франции, Германии, особенно в Париже

---

[102] *Айналов Д.* К вопросу о росписи потолка "Stanza Eliodoro" в Ватикане // Искусство. К., 1912, с. 249–274.

[103] Московське археологічне товариство, виникло з ініціативи графа О. Уварова (1824–1884), який став і першим його головою, а після нього очолила Товариство – графиня П. Уварова (1840–1924). Першим меценатом був Г. Строганов. Основною метою діяльності була "археологія взагалі і переважно російська". З ініціативи Товариства в різних містах імперії проводились Археологічні з'їзди з періодичністю в три роки, за результатами яких видавались "Труды". До початку Першої світової війни було проведено 15 з'їздів. Особливістю Товариства була його публічність діяльності, на засіданнях Товариства міг бути присутнім будь-хто, і не член Товариства. За час свого існування Товариство опублікувало понад 200 своїх видань. Основним друкованим органом були "Труды".

[104] Латишев, Василь Васильович (1855–1921), філолог-класик, епіграфіст. Випускник СПб. університету (1876). Викладав у СПб. історико-філологічному інституті (з 1883), приват-доцент СПбУ (з 1884), викладав на вищих жіночих курсах (1883–1886), академік. Відомий публікацією грецької та латинської епіграфіки пам'яток Північного Причорномор'я.

[105] *Айналов Д.* Развалины храмов. М., 1905 (Памятники христианского Херсонеса; Вып. 1).

[106] І на сьогодні не видано.

и Страсбурге, изучая живопись Леонардо да Винчи. Результат работы выразился в напечатании первой трети исследования большого труда: "Живописная манера Леонардо да Винчи" (изд[ана в Известиях] Г[осударственной] А[кадемии] И[стории] М[атериальной] К[ультуры,] Т. V[107]) и в монографии об эрмитажных копиях ангела и Тайной вечери, приготовленных к печати. Остальная часть работы, в которой рассмотрены и изучены Веймарские и Страсбур[г]ские рисунки Леонардо, не могла быть до сих пор напечатана и находится в моем портфеле[108].

В 1911 и 1912 годах я предпринял со своими слушателями университета, при живом содействии факультета, исследование искусства древнего Новгорода. Несколько экспозиций на средства, ассигнованные факультетом, привели к тому, что история новгородского искусства была поставлена на новую научную почву. Были сделаны до 1000 фотографий, мною акварельных рисунков и стали появляться монографии слушателей и мои исследования. Эти исследования легли в основу современного изучения искусства древней Новгородской республики. Л.А. Ма*ц*улевич[109] издал живопись Волотова[110], а я в моей книге "Византийская живопись XIV[111] столетия"[112] сделал[113] обзор всей известной живописи Новгорода и поставил ее в связь с возрождением византийского искусства в XIV столетии.

В 1914 году я последний раз был командирован заграницу с талантливым учеником моим В.К. Мясоедовым[114]. Результаты этой командировки

---

[107] *Айналов Д.В.* Vinciana. Этюды по изучению живописной манеры Леонардо да Винчи (табл. I–VIII) // Известия Государственной академии истории материальной культуры. Л., 1927, т. V, с. 1–64.

[108] Опублікована М. Алпатовим: *Айналов Д.В.* Этюды о Леонардо да Винчи. Л.; М., 1939, 136 с. + 33 ил.

[109] Мацулевич, Леонід Антонович (1886–1959) – історик візантійського прикладного мистецтва, член-кор. АН Грузинської РСР, доктор мистецтвознавства. Учень Д. Айналова та Н. Кондакова, випускник історико-філологічного факультету СПб. університету (1912). Учасник польових експедиції з дослідження пам'яток Новгорода і Пскова семінару Айналова–Кондакова. Протягом 1919–1949 – співробітник державного Ермітажа, паралельно викладав у ЛГУ та співробітничав з Ін-том історії матеріальної культури АН СРСР. Залишив спогади про Д. Айналова: *Мацулевич Л.А.* Памяти Д.В. Айналова.., с. 338–351.

[110] *Мацулевич Л.* Церковь Успения пресвятой Богородицы в Волотове // Памятники древнерусского искусства. Вып. IV. СПб., 1912, с. 1–34, илл. 1–46. Пам'ятка загинула під час Другої світової війни. Це надає значному матеріалу праці Л. Мацулевича важливого джерелознавчого значення.

[111] Далі закреслено "века".

[112] *Айналов Д.* Византийская живопись XIV столетия // Записки Классич. отделения Русского археологического общества. СПб., 1917, т. IX, с. 62–230. Окр. вид.: Пг., 1917, 174 с.

[113] Далі закреслено "обозрение".

[114] Мясоєдов, Володимир Костянтинович (1885–1915) – мистецтвознавець, випускник СПб. університету (1908), учень Д. Айналова. По закінченні вишу залишений при університеті

еще не все напечатаны. Мною изучена была старонемецкая живопись и исследованы древности и искусство городов ганзейского союза[115].

В течении 40 лет научной деятельности мною написаны работы, перечисленные в двух печатных списках[116], сделанных моими учениками, которые прилагаются к настоящей биографии и на отдельном листке[117]. Из них видно только, что работы эти посвящены русскому искусству, искусству средних веков, эпохи Возрождения и византийскому искусству, родоначальнику русского в такой же мере, как и искусству Запада; и искусству первобытного человека. Эти работы были основаны на вновь открытых мною материалах, касались не только памятников русских городов, но и русских музеев.

Был членом многих ученых обществ столичных и Археологических комиссий провинциальных. Состоял членом Cercle historique в Париже[118] и действительным членом болгарского Общества Археологии и искусства[119].

В настоящее время выходит в свет большая моя работа: "История русского искусства", печатаемая в Берлине в издательстве de Gruyter'a на немецком языке "Geschichte der russischen Kunst", B. I.[120].

для підготовки до професорського звання, 1909 р. став зберігачем музею старожитностей. 1915 р. був призначений приват-доцентом СПбУ і мав читати курс "Древнейший период русской архитектуры".

[115] Ганзейський союз (*Ганза,* нім. *Hanse*) (XIV–XVII ст.) – союз вільних німецьких "ганзейських міст" (нім. *Hansestädte*) на чолі з Любеком та торгових гільдій (нім. *Gilde*). Членами Ганзи в різний час були близько 200 великих та малих міст, розташованих в основному в басейні Північного та Балтійського морів. Тісні відносини з Ганзейським союзом підтримував Новгород, в якому розташовувалось одне з найбільших представництв союзу – Готський та Німецький двори. Власне цим і був викликаний інтерес Д. Айналова до Ганзи.

[116] Список трудов Д. В. Айналова, 1888 29/XИ 1913 // Дмитрию Власьевичу Айналову от учеников к двадцатипятилетию его ученой деятельности. Пг., 1915, с. 1–16. Окр. вид.: СПб., 1913; Дополнение к списку трудов профессора Д. В. Айналова к 35-летию ученой деятельности. 29.XII.1923–11.I.1924. Пг., 1924. Обидва списки не повні, доповнена бібліографія публікується мною у цій збірці.

[117] У справі наявне лише видання 1924 р. з додатком, писаним від руки Д. Айналовим, на останній сторінці (8) і на палітурці 15 публікацій.

[118] Який саме мається на увазі історичний клуб у Парижі ідентифікувати не вдалося.

[119] Болгарське археологічне товариство (Българското Археологическо дружество) в Софії, засновано 16 грудня 1901 р. з ініціативи Синоду. Метою діяльності Товариства було розшук, збереження і дослідження пам'яток минулого в межах всієї Болгарії. Найважливішим напрямком діяльності було проведення археологічних розкопок. Друкованим органом товариства були "Известия на Българското археологическо дружество". 1921 р. Товариство реорганізовано в Болгарський археологічний інститут. Власне членом цього інституту і було обрано Айналова в 1926 р.

[120] *Ainalov D.* Geschichte der rußischen Kunst. Bd. 1: Geschichte der rußischen Zeit. B.; Lpz., 1932. Див. також: *Ainalov D.* Geschichte der rußischen Kunst. Bd. 2: Geschichte der rußischen Monumentalkunst der Grossfürstentums Moskau. B.; Lpz., 1933.

Читал лекции в университете[121], на петербургских Высших женских курсах[122], в институте Истории искусств[123], в Психо-неврологическом институте[124], в Рабочем университете в 1905 году и в Рабочем университете Государственного Эрмитажа в 1928 году[125].

Многие из моих учеников занимают ответственные места в различных музеях.

Д. Айналов

7/VI 30
Ленинград
Фонтанка 34, кв. 21

ІР НБУВ, ф. Х, од. зб. № 4764, арк. 2–7, автограф

---

[121] Мається на увазі СПб., згодом Ленінградський університет.

[122] Вищі жіночі (Бестужевські) курси в Санкт-Петербурзі (1878–1918), засновані з ініціативи їх першого директора К. Бєстужева-Рюміна. Мали систематичний, університетський характер викладання. Курси мали три відділення: історико-філологічне, фізико-математичне та спеціально-математичне, з 1906 р. – правниче відділення. Навчання було платним.

[123] Російський інститут історії мистецтв у Санкт-Петербурзі, засновано в 1912 р. графом В. Зубовим – перший у державі науковий інститут з мистецтвознавства**.** 1916 р. Інститут реорганізовано у вищий навчальний заклад.

[124] Психоневрологічний інститут у Санкт-Петербурзі ім. В.М. Бехтєрєва, засновано у 1907 р. Перший у державі науково-дослідний і навчальний інститут, створений для наукової розробки психології, психіатрії, неврології та інших дисциплін, пов'язаних з психікою людини. Навчальна діяльність була розпочата лише 3 лютого 1908 р., хоча Айналов був обраний на катедру історії культури вже 18 жовтня 1907 р.

[125] Робочі університети – форма популяризації пересічного наукового знання серед широких кіл робітничої громадськості, що уперше була впроваджена після Маніфесту 1905 р. у рамках визнаного дозволеним загального (популістського) виховання при вищих навчальних закладах (що знехотя підтримувалося державою) та – у зрозумілий спосіб – у 1920-х – на кшталт робітничих факультетів (робфаків). Робочі університети до певної міри сприяли залученню осіб, яких можна було визнати здібними не лише до засвоєння існуючого знання, але й до наукового пошуку. Остання ілюзія й була втілена у формі робочих університетів *(ком. А. Пучкова)*.

Дмитро Айналов

МАРМУРИ ТА ІНКРУСТАЦІЇ КИЄВО-СОФІЙСЬКОГО СОБОРУ І ДЕСЯТИННОЇ ЦЕРКВИ[1]

Старожитності Києва, незважаючи на те, що вони широко відомі, однак являють собою такі пам'ятки, які не в усіх випадках уведені в коло наукового методологічного знання, і мине, ймовірно, немало часу, доки ці старожитності складуть наукову галузь, пов'язану із загальною наукою середньовічного мистецтва.

Найбільше поталанило в науковому плані Київським дорогоцінним скарбам, частково мозаїкам і фрескам. Вони досліджені науково з погляду методології й уведені в коло інтересів європейської науки. Менше досліджена архітектура, ще менше – мармурові прикраси: колонади церков, мармурові інкрустації підлог і стін, мармурові облицювання, саркофаги і рельєфні плити. Мармурові інкрустації стін і підлог, що являють собою одну з галузей мозаїки, але в більш простому вигляді, до цього часу не привертали до себе увагу спеціалістів, так само як і різноманітні мармури іншого призначення.

Не можна не помітити, проте, що сам принцип давнього будівництва вимагає вивчення і цих галузей давнього мистецтва, оскільки основні маси храма, як архітектурного цілого, покривались мармуровим облицюванням та інкрустаціями з художніми цілями, і гармонія цілого досягалась настільки ж зв'язком архітектурних форм з живописним прикрашанням, як і зв'язком їх з облицюванням та інкрустаціями.

Принцип візантійської архітектури X–XI ст., успадкований нею ще від античної давнини, полягав у тому, що будівля храма мала поєднувати в собі різноманітний багатокольоровий живопис з облицюванням стін і підлог різноманітними мармурами та інкрустаціями, себто, іншими словами, храм, як і палац, поєднував дві галузі прикрас: поліхромію і полілітію. Само собою зрозуміло, що лише вивчаючи обидва боки прикрашення храмових споруд можливо отримати про них належну уяву.

Московське археологічне товариство знайшло можливим виділити мені кошти для вивчення мармурових уламків та інших прикрас київських церков. Я знайшов найсерйозніше заохочення з боку голови Товариства графині Уварової і в цьому повідомленні хочу викласти результати

[1] Переклад українською мовою та підготовка до друку Д. Гордієнка.

моєї роботи в Києві влітку 1901 року. Незважаючи на те, що покладене на мене завдання стосувалось лише одного Києво-Софійського собору, я маю можливість зробити деяке повідомлення і щодо старожитностей Десятинної церкви та підготувати до видання деякі її пам'ятки.

Наскільки б не були мізерні залишки цієї старовинної церкви Києва, що зберігаються в шафі ліворуч від входу, проте і вони заслуговують на повну увагу вже тому, що в цих залишках спостерігається мистецтво X ст. на Русі, позаяк церква закладена в 989, а освячена в 996 р. Фрагменти мозаїк з золотими і синіми кубиками, знайдені в руїнах цієї церкви, свідчать, що храм був прикрашений настінною мозаїкою. Декілька пурпурних квадратиків, чудово відшліфованих, тонко і точно розрізаних, показують, що настінні інкрустації Десятинної церкви були виконані досконало і з великою майстерністю, невідомою в Києво-Софійському соборі. Залишок фрески, що являє собою залишок голови якогось святого, скопійований мною у фарбах, дає чітке уявлення про здобутки фрескового живопису X ст. Строгість візантійського стилю супроводжується тут широкими формами обличчя, великими виразними очима, ретельним опрацюванням і навіть промалюванням тіней, червоними контурами повік і блідно-рожевим кольором обличчя.

Уламки мармурових і шиферних (червоних) плит не менше цікаві. Вони доказують, що храм у X ст. мав такі самі червоного шиферу облицювання хорів, як і Києво-Софійський собор, але мав також і рельєфні плити з білого проконеського мармуру, дуже уважного і майстерного різця. Деякі фрагменти білих мармурових плит за тонкістю різьби і деякій заокругленості рельєфів, себто, іншими словами, їх пластичності, перевершують площинну різьбу рельєфів Ярославової гробниці.

Підлога Десятинної церкви зберегла значну частину свого давнього настилу, що складається з невеликих квадратних плит білого мармуру і червоного шиферу, і являє собою широкий простір шахового малюнку. Важливіше, однак, те, що він зберіг досить велику частину інкрустації килимового малюнку. Ця інкрустація виконана різнокольоровими мармурами, між якими особливо цікавими є: ліловий пурпур, зелений чи verde antico, білий мармур з прожилками, потім різноманітні різновиди плямистого мармуру. Продовгуватий чотирикутний килим немов би лежить на підлозі, обведений широким бордюром пурпуру. Всередину його вписаний круг, чи омфалій, викладений концентричними смугами різнокольорового мармуру і дрібним візерунком мозаїчної інкрустації. Всередині омфалія, в його центр включений кружок пурпуру. По чотирьох кутах –

повторені по чверті центрального омфалія і того самого малюнку. По боках чотирикутника йдуть дві доріжки, викладені з шестикутних продовгуватих білих і червоних вперемішку плиток. Далі знову повторені чотирикутники, але більш простої кладки. Ця єдина мозаїчна підлога, що збереглася в Києві з давнини, заслуговує точного кольорового відтворення і його оприлюднення. Я не наважуюсь видати свій малюнок олівцем. Малюнок цієї килимової мозаїки ще не містить елементів арабських завитків і нагадує простоту античної геометричної орнаментики.

Зверху східної стіни сьогоднішнього храма[2] вмонтовані частини напису гарним уставом. Історичний музей володіє чудовою гіпсовою копією з фрагментів цього напису і враховуючи те, що напис цей до нинішнього часу ще не прочитаний правильно, потрібно видати добрі фотографії з нього. Напис складається з кількох фрагментів, складених разом у ряд, переплутаних і що не дають зрозумілих окремих слів. Узвичаєне читання цього напису (ὁ θεὸς ἐν μέσω αὐτῆς і т. д.) не може бути прийнятним уже з тієї причини, що окремі частини слів: η : ο і ώ με не трапляються у вище наведеному тексті, що розміщується, як відомо, в Києво-Софійському соборі по бордюру вівтарної арки і, як передають візантійські автори, що знаходився на черепицях церкви св. Софії в Константинополі в такому вигляді: Ὁ Θεὸς ἐν μέσω αὐτῆς καὶ οὐ σαλευθήσεται, βοηθήσει αὐτῇ ὁ Θεὸς τὸ πρὸς πρωὶ πρωί[3] '*Бог посеред неї, вона не похитнеться; Бог їй допоможе перед світанком*'.[4]

Києво-Софійський собор. Щодо мармурів та інкрустацій Києво-Софійського собору, історичні дані є в такій кількості, що значною мірою відновлюється картина минулої величі і краси цього храма, подібного якому, за висловом митрополита Іларіона, "**не wбрѧщетсѧ въ всемь полѫнощи земнѣѣмъ**"[5]. Речові дані дозволяють надати цій картині характеру достовірності.

Автори XVI і наступних століть згадують про прикраси храма, що складались з мармуру і мозаїчних інкрустацій, а Гейденштейн, секретар короля Сигізмунда (в 1596 р.) бачив цілим *притвор*, колони з пур-

[2] Мається на увазі так звана Стасівська церква, знищена більшовиками в 1928 р.

[3] Напис подається у реконструкції А. Білецького. Див.: *Лазарев В.Н.* Мозаики Софии Киевской. М., 1960, с. 162. У публікації Д. Айналова він виглядав таким чином: Ὁ Θεὸς ἐθεμελί ωσεν αὐτην, καὶ οὐ σαλευθησεται βοηθήσει αὐτη ὁ Θεὸς τὸ πρὸς πρωῒ πρωῖ. Вчений подавав напис Константинопольської Софії за виданням: *Banduri A*. Imperium orientale sive antiquitates Constantinopolitanae. Paris, 1711, lib. IV, 63.

[4] Переклад із зауваженням С. Аверинцева. Див.: *Аверинцев С.* До з'ясування смислу напису над конхою центральної апсиди Софії Київської // Аверинцев С. Софія – Логос. Словник. 3-є видання. К., 2007, с. 280–317.

[5] *Молдован А.М.* "Слово о законе и благодати" Илариона. К., 1984, с. 97.

пуру, мармуру і алебастра[6]. В цих повідомленнях важливо те, що зовнішній вигляд Києво-Софійського собору, так само як і внутрішнє його оздоблення, змальовуються в іншому вигляді, ніж той, який храм являє на сьогодні. Мармурові залишки, що розташовуються в колишній хрещальні собору, для відновлення вказаного притвору являють собою особливу цінність. Обміри цих уламків і визначення їх первісного призначення приводять до важливих результатів.

Опис фрагментів, обміряних і співставлених, де це було можливо, між собою, привів мене до необхідності зробити деякі малюнки і зняти з предметів фотографію, що відображає фрагменти в тому вигляді, як вони були розміщені турботливою рукою А. Прахова, що оцінив безумовне їх наукове значення[7].

1) На перших трьох полицях біля стіни лежать 5 кусків мармурового бордюру на декілька профілів, гладко стесані зі зворотного боку з дірочками для прикріплення їх. Правильний згин по радіусу цих кусків бордюру доказує приналежність його до облицювання якоїсь арки. Один шматок, що лежить на третій поличці і являє собою цілковиту спорідненість по фактурі з самим бордюром, але рівний, без згину, очевидно можна вважати частиною пілястра, що продовжував облицювання арки знизу.

На двох інших полицях лежать капітелі, що відрізняються розмірами, формами і оздобленням.

2) Велика капітель з хрестом і гілками по його боках; має 43,34 см[8] зверху і 22,23 см (зі втулкою) знизу.

2[a]) Уламок точно такої самої за фактурою і розмірами капітелі, але без двох ліній профілю по верхньому бордюру.

3) Капітель корзинкового типу з рівнораменним хрестом у колі і гілками аканта по кутах і по бокових його сторонах. Зверху 38,89 см, знизу 28,89 см ширини.

4) Той самий тип капітелі з таким самим оздобленням і однаковий з № 3 фактурою, але 37,78 см зверху і 28,89 см висоти, втулка висотою 2,22 см.

5) Та сама фактура і оздоблення, 30 см зверху, висота з втулкою 25,56 см.

6) Та сама фактура, оздоблення і форма, 33,34 см зверху, 22,23 см висоти.

---

[6] *Петров Н. И.* Историко-топографические очерки древнего Киева. К., 1897, с. 138.

[7] Див. публікацію І. Преловської у цій збірці.

[8] Розміри переведені у метричну систему з точністю до другого знака після коми.

Всі шість капітелей за своїми розмірами, і, відповідно, за своєю приналежністю колонам, які вони прикрашали, поділяються на чотири групи і свідчать про чотири різновиди колон. Товщина колон відповідала (у верхній частині) нижньому розміру капітелей, себто 22,23; 28,89 см, і менше в діаметрі.

7) Уламок плити з вапняку (сірого) з висіченим на ній зображенням пальмової гілки. Праворуч видно профілі, що слугували обрамленням плити.

8) Дверний поріг, розбитий на дві частини із білого мармуру. Він зберіг вибоїну для шарнірів і доріжку для колеса від дверей, що ходили на цьому колесі.

9) Плита червоного шиферу на 56,67 см ширини і 86,68 см висоти з розводами і хрестиками. Зламана праворуч. Цілком ймовірно, що це та плита, яка була вставлена на хорах за приділом св. Миколая Мокрого, де нині розміщена дерев'яна різьблена плита.

10) Подібна плита на 68,9 см ширини і 78,9 см висоти з розеткою в колі. Кут з правого боку трішки відбитий.

11) Плита червоного шиферу з розводами і хрестиками, подібна до № 9, але відбитий кут праворуч. На фотографії №№ 10 і 11 розташовані поруч під вікном[9].

12) Плита, що також, очевидно, являє собою частину порогу з випускним профілем, прикрашеним орнаментом. Висота 106,68 см, ширина 48,9 см.

13) Частина антаблемента на 1 м і 55,58 см довжини і 46,67 см ширини із білого мармуру з опуклим і похиленим назовні фризом, прикрашеним арочками, всередині яких зображені розетки, деревця, листки, голготські хрести та хрести на кулі. Витончена і правильна робота. Нижче названого фриза, що являє собою в архітектурному плані карниз, іде низка профілів. Поверхня плити грубо вирівняна, що вказує на її призначення для товщини стіни над колонадою. Ця чудова за збереженістю і виконанням плита із цілого блоку мармуру могла належати до вівтарної огорожі. Один край її розрізаний рівно, що вказує на існування її продовження у вигляді другого подібного ж блоку. Дверні карнизи зазвичай бувають по краях зрізані косо до низу.

14) Дверний укіс з профілем у формі щеколди, до якої притулялись двері на 2 м і 42,25 см, шириною на 58,9 см, товщиною на 26,67 см. З двох кусків. Боки скошені.

[9] Самі фотографії Д. Айналов не наводить.

15) Фрагменти пілястрів дверних на декілька профілів. Могли слугувати для вівтарної огорожі і її входів. Споріднені з фрагментом пілястра, описаного в № 1.

16) Плита для помосту, з трьох кусків, що лежать під шиферними плитами біля стіни під вікном. Бік її профільований.

17) Дверний антаблемент, що лежить зверху дверного укосу і являє собою дверний випускний карниз. Як і плита № 13, має необроблені, а лише грубо згладжені поверхні. Довжина 1 м 55,58 см, товщина 13,34 см, ширина 51,12 см. Виступ карниза прикрашений трьома хрестами, з'єднаними стрічкою. Це оздоблення розміщується нині ближче до зламу, але мало розташовуватись у центрі карниза. З усього можна виснувати, що карниз був довшим і приблизно співпадав з довжиною дверних укосів, які описані нижче, але само собою зрозуміло, що він мав бути дещо довшим останніх.

18) Один з дверних укосів, що лежить поруч з такими самими масивними дверними устоями чи стояками, має 1 м і 48,91 см у довжину. Його краї, що лежать на краях стояків, зрізані косо. По кінцях збереглись дві круглі дірки з залізними обідками, що слугували для дверних шарнірів. Описуваний укіс – верхній, позаяк нижні не мали бути зрізані по краях.

19) Два уламки блока, однорідні з № 18 і з № 14.

20) Уламок колони на 120 см довжини, 55,56 см у діаметрі з діркою для скрепи. Діаметр взято разом з бордюром колони. Сірого прожилкуватого мармуру.

21) База колони. Безумовно виготовлена для великих колон, у розмірах № 20. Ширина нижнього квадрата 71,12 см. Діаметр приймача колони 53,9 см, що цілком відповідає діаметру колони без бордюру.

22) Дві колони, що лежать у дворі, надзвичайно цікаві, позаяк одна з них абсолютно ціла. Розміри цієї колони такі: 3 м, 50,04 см довжини, горішній діаметр 48,9 см, долішній 57,9 см. Колона з відламаним верхом на 2 м і 46,7 см довжини. Діаметр долішній 57,9 см. На обох колонах збереглись на боках вибоїни, очевидно, для залізних зв'язок чи перил (?), а, можливо, й інших потреб.

Перераховані мармурові фрагменти поділяються на дві групи. До першої групи потрібно віднести капітелі, залишки від облицювання арки, дверні пілястри і антаблемент з арочками. Всі ці фрагменти виготовлені в однорідних розмірах, не утворюють масивів, і за технікою, більш вишуканою і тонкою, тим більше об'єднуються в одну групу.

Друга група складається з низки великих і масивних блоків, у зв'язку з якими мають бути і колони та база, що збереглись. Вказані раніше капітелі

могли прикрашати, як відмічено, колони не більше 22,23 см, 28,89 см у діаметрі. Капітелі, що прикрашали збережені колони, не збереглись.

Відомості про існування портика західного входу цілком підтверджуються, на мою думку, другою групою фрагментів. Колони і база належали до цього вхідного портику, і нинішня його висота цілком співпадає з висотою в давнину. Гейденштейн бачив не тільки мармурові колони, але і пурпурні, і алебастрові[10]. Ці колони були, очевидно, вкрадені з храма в період уніатського панування, і їх потрібно шукати в католицьких костелах південно-західного краю, а, можливо, і в Києві. Серед різноманітних безформних уламків мармурів, знайшовся лише один мізерний шматочок пурпуру, ретельно відшліфований з одного боку, але не приналежний до колони.

Дверні стояки, укоси і карниз з хрестами являють собою залишки облицювання як мінімум двох дверних входів у храм, а існування фрагментів дозволяє припустити, що всі троє дверей, що ведуть у храм з західного боку, були облицьовані мармуром за традицією візантійської архітектури, і що теперішні входи у вигляді арочних прольотів являються пізнішими переробками. Таким чином, західний фасад храма св. Софії має бути відновлений за звичайним планом візантійських храмів, що мали колончатий притвор, із якого всередину храма вели троє масивних дверей, облицьованих мармуром.

Повідомлення католицького біскупа Верещинського (1595 року) щодо зовнішнього вигляду храма змушують припустити, що і стіни з зовнішнього боку були облицьовані якимось каменем. Він оповідає, що весь храм був споруджений "із каменю, схожого на халкедон", а ці дані вказують на те, що він бачив якесь облицювання стін. Дійсно, сказавши про зовнішність храма, він продовжує: "але і в середині замість живопису він був прикрашений зображеннями святих ликів із золотих і емальованих камінчиків…"[11]. Наявність на зовнішніх стінах храма широких червоного шиферу карнизів вказує на те, що вони мали відігравати службову роль і слугували для підтримання облицювання. Відомо, що в епоху уніатського панування багато мармуру і облицювання було зірвано зі своїх місць, і вони пішли на прикрашення уніатських церков.

Таким чином, зовнішність храма потрібно уявляти собі не в теперішньому вигляді зі стінами, що мають нерівні і шерехуваті поверхні, а в такому самому вигляді, як і зовнішність багатих візантійських храмів, себто з гарними рівними лініями профілів і кутів, з рівними полірова-

[10] Див.: *Петров Н.И.* Указ. соч., с. 138.
[11] Цит. за: Там же, с. 137.

ними, облицьованими мармурами стінами, прикладом чого може бути церква св. Марка у Венеції.

Зі всього багатства інкрустацій і мозаїчних підлог, які існували ще в часи Павла Алепського, до нині збереглись лише нікчемні залишки в нижніх частинах вівтарної апсиди і на давньому митрополичому кріслі. "Коли входиш у храм через західні двері, – розповідає цей надто уважний очевидець, – то перед твоїми очима відкривається підлога хороса (себто самої церкви – *Д. А.*), зроблена з дивовижної неймовірно цінної мозаїки, з різноманітними тонкостями мистецтва"[12]. Таку саму підлогу він бачив всередині вівтаря і дивувався красі інкрустацій на стінах вівтарної апсиди вперемішку з мармуровими плитами. Підлоги церкви і вівтаря нині чавунні.

Інкрустації на стіні вівтарної апсиди збереглись лише фрагментарно. Вони являють собою довгі стрічки шахового малюнку, набраного з синіх і білих трикутників і квадратиків. По кінцях апсиди праворуч і ліворуч розташовувались викладені інкрустацією хрести з двома свічками всередині ніши. Подібна композиція збереглась лише ліворуч від глядача.

Митрополиче крісло являє собою дорогоцінну старовинну пам'ятку, що збереглася до нашого часу ще досить добре. Він складається з трьох мармурових білих плит, але пофарбованих тепер коричневою фарбою, з яких одна прилягає до стіни, утворюючи спинку, а дві інші виступають вперед подібно до перил косо зрізаними верхніми краями. Як спинка, так і перила інкрустовані вглибину різнокольоровими камінчиками. Верх спинки у вигляді півкола втратив всі свої прикраси, але поле спинки зберегло завитки орнаменту і лише круглі, досить крупні, вставлені всередину завитків, умбони були вирвані в невідомий час.

Говорячи про мармури та інкрустації Києво-Софійського собору, не можна обминути мовчанням давню пам'ятку, що належить до роду описуваних старожитностей, – Ярославової гробниці, щодо якої мені вдалося зробити декілька важливих спостережень. Невидана до цього часу в чітких і точних фотографіях і відома переважно в малюнках академіка Ф. Солнцева, ця пам'ятка до цього часу описується неточно і залишається недослідженою з протилежного боку, що прилягає до південної стіни, біля якої вона стоїть. Птахи на деревах сидять торкаючись гілок, а не ліній чотирикутників, які прийнято вважати за басейни. Вони звертають дзьоби до пташенят, що сидять у гніздах на вершинах дерев. Пташенята і гнізда

[12] Путешествие антиохийского патриарха Макария в Россию в половине XVII века, описанное его сыном, архидиаконом Павлом Алеппским / Пер. с араб. Г. Муркоса. – Вып. 2: От Днестра до Москвы. М., 1897, с. 69.

відсутні на малюнках Ф. Солнцева. Окрім того, від чотирикутників, що вважаються басейнами, лише на лівій стороні іде одна стрічка вниз від правого кута чотирикутника. На малюнку Ф. Солнцева чотирикутники мають вигляд верхніх частин якихось досить високих поставців, чого немає насправді.

Помітивши, що штукатурка, яка прикривала простір між саркофагом і південною стіною, обвалилась і лише захаращує простір, я наказав сторожу очистити його від сміття і зі свічкою, прикріпленою до довгого дрючка, оглянув цю недоступну раніше поверхню саркофага. Орнаментів, подібних тим, які прикрашають лицевий бік, на ній не виявилось. Поверхня вирівняна, але не загладжена і шерехувата, і являє собою приготовану для різця площу, на якій він устиг уже провести глибокі контури квадратів того малюнку, який мав намір різати і в кутах пройшов своїм довбалом вглибину на пів сантиметра по указаних лініях. Робота залишилась незакінченою, очевидно, з тієї причини, що саме цим боком саркофаг мав бути поставлений до стіни. Важливість цих особливостей саркофага зрозуміла сама собою.

Дмитро Айналов

ДОЛЯ КИЇВСЬКОГО ХУДОЖНЬОГО СПАДКУ[1]

Писець Тверського літопису порівнюючи відомості монаха Георгія з тим, що було відомо йому самому про долю Києва і його пам'яток, у деяких випадках робить обмовки на кшталт таких: "Взя же Володимеръ четыри кони мѣдяны, иже тогда стояли за святою Богородицею въ Кіевѣ, нынѣ же того и тамо… нѣсть отъ многыхъ плѣненій татарскыхъ… Якоже рѣхь маломъ выше о Корсуни, яко нѣсть его, но и о (и)нихь о рускыхъ градѣхь о мнозѣхь тогда бысть писано: и до сего дне, понеже бысть тако тогда; нынѣ же азъ начахъ преписывати сіе въ лѣто 7042, и тако незгодно написати: и до сего дне, но, не рушаа писанія Георгіева, тако пишемъ, яко и до сего дне, а нѣсть тако, но нѣчто отчасти есть и до сего дне"[2]. Таким чином, лише "нѣчто" з минулого частково збереглось, – такою є думка писця, який спостерігав київську та іншу старовину в 1534 році. Це було точне спостереження. Ще раніше великий князь Литовський Олександр-Вітовт в окружній грамоті 1415 р., зверненій до руського населення з повідомленням про його рішення обрати київським митрополитом Григорія Цамблака, скаржився на безперервне розкрадання київських святинь[3].

Розпорошення святинь і художніх старожитностей Київської землі почалось, проте, не нині, а значно раніше, далеко в глибині століть. В історичній перспективі це пограбування являє собою окреме явище давньоруського життя, особливості якого ще не вивчені, так само як не вияснені і не поставлені у взаємозв'язок спонукання, кінцевою метою яких було користування багатим художнім спадком Київської Русі. В сирому вигляді лежить значний матеріал, що змальовує ці спонукання з різних боків, і я з великим побоюванням насмілююсь вступити в цю область, що по суті розкриває першорядної важливості процес переносу київських форм мистецтва далі в різні землі давньої Русі.

---

[1] Переклад українською Д. Гордієнка.

[2] ПСРЛ. Т. XV: Рогожский летописец. Тверский сборник. М., 2000, стлб. 108.

[3] Див.: Окружная грамота Литовскаго великаго князя Александра-Витовта, объ отдѣленіи Кіевской митрополіи отъ Московской, и о поставленіи в санъ Кіевскаго митрополита Григорія Цамблака // Акты, относящиеся к истории западной России, собранные и изданные археографическою комиссиею. Т. I: 1340–1506. СПб., 1906, с. 35–37.

Київський художній спадок є найдавнішим в історії становлення руського стилю. Його значення, проте, радше відчувається, ніж науково визначається, і саме з тієї причини, що до сьогодні ми не можемо навіть приблизно підбити підсумки цьому спадку. Минуле, що загинуло, і те, що було розпорошено, не приведено ще у зв'язок з історією розвитку руського мистецтва.

Про цей загиблий і розпорошений спадок надзвичайно важливі відомості містяться в наших письмових джерелах. До огляду найважливіших з них я тепер переходжу, змушений багатством матеріалу пропонувати по частинах огляд історичних свідчень про загиблий спадок Києва, а так само і про збережені пам'ятки, що розкидані по різних містах і весях, і до розбору свідчень про них.

На першому місці мають бути поставлені київські святині, загиблі і забуті протягом віків. Навколо цих святинь виникало особливе життя, що набувало форм тодішнього художнього стилю, риси якого інколи з вражаючою точністю і правдоподібністю збережені очевидцями.

1. Глава св. Климента

Я не буду знову зупинятись на різноманітних свідченнях про відому запону, принесену Володимиру грецьким філософом, із зображенням Страшного суду, яка врешті-решт закінчила своє легендарне існування в Москві і вшановувалась уже у вигляді ікони. Я мав нагоду у свій час звернути на неї увагу читача і опублікувати статтю у збірці на честь В. Ламанського[4] і жодних нових даних про неї подати не можу.

Кожного може цікавити інша святиня, що згадується в усіх літописних зводах, а саме, мощі св. Климента. Текст, в якому вони згадуються, що однаковий майже в усіх випадках, у Лаврентіївському літописі повідомляє: "Володимеръ же посемъ поємъ царицю и Настаса и попы Корсуньски съ мощ[а]ми святого Климента и Фива оученика єго, поима съсуды церковныѣа, иконы на благословеньє себѣ"[5].

В Житії св. Володимира, що дійшло у списку XVI століття (Торжественников Румянцевського музею № 434), який О. Соболевський вважає найдавнішим (XII–XIII століття), замість мощів Фіва згадуються

[4] *Айналов Д.В.* Два примечания к летописному исповеданию веры // Сборник статей, посвященный акад. и засл. проф. В.И. Ламанскому. СПб., 1908, т. II, с. 892–901.
[5] ПСРЛ. Т.I: Лаврентьевская летопись. М., 1997, стлб. 116.
[6] *Соболевский А.* Памятники древнерусской литературы, посвященные Владимиру св. // Чтения в Историческом Обществе Нестера летописца, 1888, кн. II, с. 16.

мощі “инѣхъ святыхъ”[6]. Існування мощей св. Климента, покладених у Десятинній церкві, окрім свідчення Тітмара Мерзебурзького, який називав Десятинну церкву “ecclesia Christi martiris et papae Clements”[7] (“церквою мученика во Христа і папи Климента”), нині остаточно підтверджено текстом давньоруського слова домонгольського періоду, що було оприлюднено тим самим акад. О. Соболевським (у 1901 р.): “Чудо св. Климента папы римского”[8]. У похвалі св. Клименту тут висловлена чітко думка не лише про існування мощів, але і пошановування їх у Києві:

“присный заступниче земли рускые, вѣнче прекрасный граду нашему, славни тобою, святче Божій, вѣрніи князи наши хвалятся, святители ликуютъ іереи веселятся, мниси радуются, людіе доброшествуютъ приходяще къ тебѣ правою вѣрою къ твоимъ мощемъ, святыню почерпающе и хваляще Бога, возвращеся во своя си, освящающе домы и храмы и телеса своя, кропленіемъ мажущеся… бѣси прогонимы бываютъ, недузи отбѣгаютъ, ратніи бузъ успѣха возвращаются”. По тому до нього возсилається молитва дарувати спасіння, “яко имѣя дерзновеніе ко всѣхъ Владычицѣ”, з чого випливає, що мощі, дійсно, спочивали в Богородичній Десятинній церкві, що навколо них склалось певне вшанування суспільного характеру.

У списку князя М. Оболенського присутність мощей у Десятинній церкві указана ще чіткіше: “якоже бо небо другое на земли истинно показася, владычня матере церкви божественныя, въ нейже по истиньнѣ честное твое тѣло лежа, аки солнце просвещаетъ вселенную”[9].

Нещодавно Н. Попов цілком правильно вказав на те, що чудо з хлопчиком, про яке розповідається в Слові, являється перекладним з грецької. Проте, на основі цього ще не можна виснувати, що історична достовірність даних Слова про пошанування на Русі, себто в Києві, мощей св. Климента, є зовсім необґрунтованою і що вислів Слова: “вѣнче земли русскія”, “отъ Херсона въ нашу русскую страну”, “но и въ Херсонѣ и въ Руси рекуще ему”, – суто випадкові вставки. Автор не взяв до уваги історичних свідчень про пошанування свв. мощей і глави св. Климента в Києві, а тому його спроба віднести ці, чомусь, випадкові

---

[7] *Thitmari Merseburgensis episcopi.* Chronicon. Hannoverae, 1889, p. 237.

[8] *Соболевский А.И.* Чудо св. Климента папы Римского. Древнерусское “слово” домонгольского периода // ИОРЯС, 1901, т. VI, кн. 1. – Цю цитату не вдалось звірити з публікацією Соболевського, вона подається за Айналовим.

[9] *Оболенский М.* О двух древнейших святынях Киева: мощах св. Климента и кресте великой княгини Ольги // Киевлянин / Изд. М. Максимович. М., 1850, кн. 3, с. 145.

вставки на рахунок латинської пропаганди XV століття в Москві, позбавлена історичної доказовості[10].

В наведених повідомленнях указуються лише мощі св. Климента, але на Київському соборі 1147 року, коли зайшла мова про поставлення свого власного митрополита незалежно від царгородської церкви, то Ануфрій єпископ Чернігівський сказав: "азъ свѣде, достоить ны поставити [митрополита – *Д. А.*], а глава оу насъ есть святого Климента, ꙗкоже ставѧть грѣци роукою святого Ивана"[11]. Таким чином, невизначене поняття "мощи" тут замінено конкретною реліквією, главою св. Климента. Враховуючи ту обставину, що в перших наведених відомостях згадуються лише мощі, а також враховуючи те, що мощі св. Климента переносились з місця на місце, що ім'я св. Климента римського зв'язалось з іменем св. Климента Анкірського, а також і тому, що в Константинополі в 1206 році була знайдена також голова св. Климента, яку граф Ріан визнав апокрифічною[12], може виникнути питання про історію пошанування глави св. Климента в Києві. Автор невеличкої замітки про давно забуту стародавню київську святиню[13], себто главу св. Климента, вважав, що голову цю потрібно вважати частиною тих мощів, які привіз св. Володимир. Проте, навряд чи можна припускати, що така святиня не була б згадана в літописі і в наведеному вище слові. В будь-якому разі потрібно зважати на те, що пряма згадка про голову св. Климента відноситься до 1147 року, і що, відповідно, існування її в Києві необхідно відносити на більш ранній час. Чи не слід віднести її появу в Києві до часів Ярослава Мудрого, про що розповідається в одній цікавій пам'ятці. Ця пам'ятка являє собою приписку на берегах дуже давнього рукопису церкви св. Авдомара до сказання про чудо з хлопчиком біля гробниці св. Климента, в якій розповідається таке:

"Року 1048 від Р. Хр., коли Генріх, король франків, послав у Рабастію Каталонського єпископа Рогерія за дочкою короля тієї землі іменем Анна, з якою він мав одружитись, то Одальрік, прелат церкви св. Марії в Реймсі, звернувся до цього єпископа, якщо йому беде це можливим, дізнатись, чи в тих місцях є такий Херсон, де, як розповідають, спочив св. Климент, чи відходить море і нині в день його народження і стає

[10] *Попов Н.* Несколько разъяснений к Слову о чюде св. Климента над отроком // ИОРЯС, 1915, т. XX, кн. 3, с. 22–31.

[11] ПСРЛ. Т. II: Ипатьевская летопись. М., 1998, стп. 341.

[12] Exuviae sacrae Constantinopolitanae, I, див. вказ. S. Clementis caput.

[13] Давно забытая древнейшая киевская святыня // Киевская старина, 1884, т. X, № 11, с. 534–541. Див. також статтю кн. М. Оболенського: О двух древнейших святынях Киева.., с. 139–147.

доступним для тих, що туди йдуть? Це він зробив. Бо від короля тієї країни Ярослава він дізнався таке: що папа Юлій відправився в ті краї, де лежав св. Климент, для знищення єресі, що поширилась у тих краях. Закінчивши цю справу цей папа направився був назад, але тут з'явився йому ангел Господній і сказав йому: "не йди назад, бо Господь наказує тобі відправитись назад і перенести тіло св. Климента, що доти лежало в морі". – "Як то може статися, – сказав він, – коли море розступається лише в день його народження?" – Промовив ангел: "Це тобі знак, що Господь наказує тобі вернутись, бо як ти підійдеш, море розступиться". Він відправився туди, переніс тіло св. Климента на берег і збудував там церкву. Взявши з собою частину мощів він відправився в Рим, і в той самий час, коли римський народ зустрічав ці реліквії з найбільшою шаною, гробниця, що перебувала в морі, піднялась з ґрунтом і утворився острів, на якому місцеві мешканці збудували базиліку і конгрегаційну залу і з того часу плавають туди на суднах. По тому той слов'янський король Георгій повідомив Каталунському єпископу, що він сам колись був туди відправився і привіз з собою голови св. Климента і Фіва його учня і поклав у граді Києві, де вони праведно спочивають. Ці глави він показав єпископу (Retulit igitur idem rex Georgius sclavus episcopo Catalaunensi, quod ipsemet ibi perrexit, et inde secum attulit capita S. Clementis et Phoebi descipuli ejus, et posuit in civitate Chiow, ubi honorifice venerantur. Quae etiam capita eidem episcopi ostendit"[14].

[14] Acta Sanctorum, t. VIII (Martii t. II), p. 16. Роблю повну виписку: Eo facit, quod subjungam, ante annos DC a Iaroslao Russorum rege catholico, S. Wladomiri filio. SS. Romani et Davidis, sive Borissi et Hlebi martyrum fratri, legati Henrici I Galliae regis narratum, quodque in vetusto codice ecclesiae S. Audomari, ad miraculum, quod in actis S. Clementis refertur de infantulo sub undis post anni spatium dormiente reperto, in margine adscriptum est.

"Anno incarnati verbi MXLVIII, quando Henricus rex Francorum misit in Rabastiam [Bastarniam? – *Д.А*] Catalanensem episcopum Rogerum pro filia regis illius terrae Anna nomine, quam debebat ducere uxorem, deprecatus est Odalricus, praepositus S. Mariae Remensis ecclesiae, eundem episcopum, quatenus inquirere dignaretur, utrum in illis partibus esset Cersona, ubi S. Clemens requiescere legitur, vel si adhuc mare partietur die natalis eius et pervium esset euntibus? Quod et fecit. Nam a rege illius terrae, scilicet Jaroslavo, hoc didicit; quod Julius papa in regionem illam, ubi S. Clemens jacebat, ad destruendam haeresim, quae illis in partibus pullulaverat, perrexit, cumque peracto negotio idem papa ab illis partibus regredi inciperet, apparuit illi angelus Domini dicens: "Noli recedere, a Domino enim praecipitur tibi, ut revertaris et transferas corpus S. Clementis, quod hactenus in mare jacuit". "Quomodo – inquit – hoc potest fieri, cum mare non partiatur nisi in die natalis ejus?" Cui angelus: "Hoc est tibi signum, quod Dominus tibi praecipit reverti, quia mare in occursum tuum partietur. Perrexit ibi et transtulit corpus S. Clementis et posuit illud super ripam et aedificavit ibi templum et assumens de corpore ejus reliquias Romam secum tulit. Contigit autem, ut illo deferente, die quo reliquias cum summa honorificentia populus Romanus recepisset, eodem die sepulcrum, quod in mari relictum erat

Незважаючи на недоречності, помічені в тексті, на кшталт тих, що Русь називається Рабастією, це слово коментарі тексту переробили в Бастарнію, що перше віднайдення тіла св. Климента приписано папі Юлію I, перебування якого на Кримському півострові не відомо з його життя, приписка ця дуже цікава.

Вчений коментатор тексту запідозрив у спотворенні фактів або самого Ярослава, якому, проте, мало бути відомо про діяльність св. Кирила, або самого єпископа Рогерія, або ж писця. Все ж таки необхідно сказати, що за винятком цих дивакуватостей все, що стосується фактичного боку появи острова, мощей, передано в дуже цікавій редакції, а спорудження базиліки приписано не ангелам, а мешканцям країни. Лишається наступне питання: чи варто вважати такою ж дивиною і нісенітницею повідомлення самого Ярослава, що він сам під час перебування свого в Херсоні взяв глави св. Климента і Фіва і привіз їх у Київ? У початковому літописі Володимир також привозить мощі св. Климента і Фіва, і автор указаної вище замітки про главу св. Климента пробує узгодити це протиріччя тим, що Ярослав міг бути в Корсуні разом з Володимиром 12 чи 14-річним отроком і привезти мощі разом з батьком. Враховуючи те, що в тексті замітки трапляються і інші нісенітниці, можна було припустити і плутанину тексту Рогерія в передачі слів Ярослава, але вказана раніше обставина, що відомості про існування глави св. Климента в Києві вперше з'явились у 1147 році, що раніше в літопису і давньоруському слові не мовиться про голови, а про мощі свв. Климента і Фіва, а в наведеній приписці суголосно з іншими руськими даними називається глава св. Климента, і замість мощей Фіва також його голова, які обидві були показані Рогерію самим Ярославом, може виникнути питання, чи не приніс, дійсно, ці глави свв. мучеників сам Ярослав, як це стверджує приписка? Забути про діяльність Володимира, свого батька, Ярослав не міг і до слуху Рогерія мала б потрапити оповідь про Володимира, якби, дійсно, його ім'я в давнину пов'язувалось з привезенням мощей свв. Климента і Фіва з Корсуня.

---

cum solo se super mare erigeret et fieret insula; ubi illius regionis homines basilicam exstruxerunt et congregationem; et tunc ad illam ecclesiam navigio itur. Retulit igitur idem rex Georgius Sclavus episcopo Catalanensi, quod ipsemet quondam ibi perrexit et inde secum attulit capita S. Clementis et Phoebi descipuli ejus et posuit in civitate Chijov, ubi honorifice venerantur, quae etiam capita eidem episcopo ostendit". Ці дані коротко викладені і в примітці до життя св. Маріяна, аббата Ратісбони під 9 лютого: Acta Sanctorum, t. II. Martii, IX Febr. Antverpiae, 1678, p. 370. Див. також: *Шахматов А.А.* Разыскания о древнейших русских летописных сводах. СПб., 1908, с. 134, прим. 3. В Acta SS. під 23 листопада обіцяно повний виклад змісту вказаної приписки.

Справа в тому, що привезення св. Володимиром мощей свв. Климента і Фіва віднесено літописом до хрещення св. Володимира в Корсуні, після якого він бере з собою ці святині, ікони тощо на благословення собі. Проте, якщо взяти до уваги, що в самому Києві існували різні розповіді про місце хрещення Володимира, при чому говорили і про хрещення в Києві, Василеві і "инако сказающе"[15], то безумовність привезення мощей св. Володимиром із Корсуня після хрещення там сама собою відпадає. І дійсно, в деяких випадках відсутні згадки не лише мощей свв. Климента і Фіва, але навіть взагалі якихось мощей, привезених Володимиром у Київ. Так у житії особливого складу сказано: "Царь же Константинъ да Василей даютъ сестру свою съ великою честью и много мощей и даша ему митрополита Лариона и отпустиша его съ миромъ"[16].

У Сборн. Имп. Публ. Библ. Погод. № 1463 (XVII ст.): "Владиміръ поимъ царицу Анну, сестру благочестиваго царя Василія и взя у святѣйшаго патріарха Николая Хризоверха перваго митрополита Киеву Леона и великому Новуграду архіепископа Іоакима и презвитеры и діаконы и святыя иконы и поиде ко граду Кіеву радуяся зѣло". Важливіше проте, що така давня пам'ятка, як "Память и похвала св. Владиміру" цілком замовчує про хрещення Володимира в Корсуні, а про мощі, присланих Володимиру з приводу його одруження, говорить незалежно від місця хрещення: "и даста ему сестру свою и дары многы присласта къ нему и мощи святыхъ даста ему". О. Шахматов вважає, тому, що згадка про мощі св. Климента і Фіва належить корсунській легенді[17].

За такої ситуації приписка на згаданому рукописі виростає на свій повний зріст. Ярослав сам розповідає про принесення ним глав свв. Климента і Фіва в Київ і зрозуміло, що сам зміст приписки має бути пов'язаний не з хрещенням Володимира в Корсуні і принесенням ним звідти мощей, а з діяльністю Ярослава[18].

---

[15] ПСРЛ. Т. II, стлб. 97.

[16] *Шахматов А.А.* Корсунская легенда о крещении Владимира // Сборник статей, посвященный акад. и засл. проф. В.И. Ламанскому. СПб., 1908, т. II, с. 1075.

[17] *Шахматов А.А.* Разыскания.., с. 142.

[18] І. Франко припускав лише можливість відвідування Херсона Ярославом разом з батьком 12–14 літнім юнаком. Щодо можливості привезення реліквій св. Климента Римського без батька, "треба покласти на карб затемнення, спричиненого усним передаванням оповідання вже у Франції" [*Франко І.* Святий Климент у Корсуні // Франко І. Зібрання творів у п'ятдесяти томах, т. 34: Літературно-критичні праці (1902–1905). К., 1981, с. 295]. Проте, ймовірнішим видається елементарне приписування Ярославом собі заслуг батька. Див.: *Никитенко Н.Н.* От Царьграда до Киева. Анна Порфирородная. Мудрый или Окаянный. К., 2012, с. 257–323.

Глави свв. Климента і Фіва зникли з Києва невідомо коли, і на сьогодні ніде в Росії не пошановуються[19]. Дивним, тому, являється факт появи в 1206 році в Константинополі глави св. Климента, перевезеної до Клюнійського абатства, тим більше, що обставини її знаходження і вивозу роблять враження продажу святині, історія якої немовби зумисне замовчується монахами. Рукопис 1481–1490 року Клюнійської бібліотеки втрачений, але розповідь відтворена Ріаном раніше його зникнення. У розповідь, дуже заплутану і що починається з завоювання латинянами св. Землі, під кінець вставлений текст якогось Далмація з Серціако і його родича Понція de Russeria про те, як вони вирушили в 1205 році для відвідання св. Землі і жагу їх придбати свв. реліквії, але не грабунком, і не купівлею, оскільки такі способи заборонені церквою.

По приїзді в Царгород, після довгого проживання тут, одного разу за трапезою від одного священика (Marcellus, vir religiosus, territorii Cabilonensis indigena) Марцелла вони почули, що останній знає про главу св. Климента: "dixit se scire honorabiles cujusdam sancti reliquias, videlicet caput beati Clementis. Et nos sciscitati sumus ab eo, quomodo de his certus erat. Et respondens, se vidisse barreteam criseam, id est laminam auream insertam capsule, in qua depicta erat imago sancti Clementis et suum proprium nomen grece scriptum, scilicet: "o ayos Clementios", quod latine dicitur sanctus Clemens". Монастир, в якому зберігалась голова, називався Trentofolia, а латиною Трояндa. Спочатку їм вдається обманним, але благочестивим способом, здобути (pie furari) частину глави, а згодом вкрасти і іншу частину.

Далмацій тим не менше хотів переконатись у достовірності вкраденої реліквії і став шукати знаючих людей. Він знайшов одного сирійця, на ім'я Мойсей, що раніше був хранителем гроба Господнього в Єрусалимі, а потім 15 років жив у Царгороді і добре знав реліквії. Останній йому сказав: "caput beati Clementis a quodam imperatore longe ante Constantinopolim deportatum, sed ubi repositum fuerit se nescire respondit". Незважаючи на настільки непевну відповідь зраділі Далмацій і Понцій повезли свою святиню в Клюнійське абатство[20]. Вони були переконані, що здобули саме главу св. Климента папи римського, позаяк під час шторму молились главі, призиваючи на допомогу св. Климента і говорячи: "qui pro nomine Christi in mari subversus es" тощо. Монастир Трентофолій або ж Трояндофілів згадується нашим Антонієм Новгородським у 1202 році як один з найбагатших на різні мощі і святині, але вказуючи

[19] *Макарий.* История русской церкви. 2-е изд. СПб., 1868, с. 84.
[20] Priant. Exuviae sacrae Constantinopolitanae. I, 127–140.

на мілот пророка Ільї, що зберігався там, він не згадує ні глави св. Климента, ні св. Климентія[21]. Граф Ріан, спираючись на ім'я св. Климента, вважав саму главу, взяту Далмацієм апокрифічною. Можливо, що це так, але для історії глави св. Климента, як київської реліквії, потрібно мати на увазі і це роздвоєння святині напередодні її зникнення з Києва. Для вияснення питання про те, яку главу св. Климента могли вкрасти в Царгороді згадані паломники, варто мати на увазі, що Василь Македонянин збудував каплицю на честь багатостраждального мученика Климента Анкірського (за Діоклетіана † 312 р.) і поклав там його главу[22]. Цю голову і мощі Агатангела, його учня, згадує і автор початку XIII століття Миколай Месаріт[23].

2. Перст Йоанна Хрестителя

Слова єпископа Онуфрія: "ꙗкоже ставѧть грѣци роукою святого Ивана"[24], викликають до себе значний інтерес враховуючи ту обставину, що Київ здобув також і перст тієї руки Йоанна Хрестителя, якою в Царгороді поставлялись в єпископи.

Проложне сказання про цю подію, знайдене М. Нікольським у рукописній Мінеї-Четьї Київської духовної академії, XVI ст., дихає глибокою старовиною і гласить:

"Въ той же день [7 января], пренесеніе честнаго перста Іоанна Крестителя, десныя его руки въ Русь отъ Царяграда:

ГѴ БѴ нашемѴ Іисусу ХристѴ, не токмо греческѴю страну просвѣтившѴ крещенїем, и свое имѧ прославившѴ, і святыа своа угодники, но и рѴскѴю землю просвѣтившѴ святымь крещенїем… Сего бо Іѡанна Предтечю Ирод оусѣче, славїмо же ест тѣло его въ градѣ Севастѣ, глава ж его и рѴка славима и чтима въ Цариградѣ, въ РѴси ж славим честны его пръстъ, въ градѣ Кіевѣ, всегда ж имѧ его славимо есть. Ouже бо Господеви БѴ нашемѴ, посѣтившѴ новаго своего винограда, землѧ рѴскїѧ, иж насади десница его, і своим изволенїем даст прїити честныя рѴки

[21] "Съ странъ же того Трояндофилица монастыре і ту множество і мощей святыхъ; и Илиіны милотиі ту часть есть…" [Паломник Антония архиепископа Новгородского / Изд. Хр. Лопарева // Православный Палестинский сборник. СПб., 1899, т. XVII, вып. 3(51), с. 25].

[22] *Кондаков Н.* Византийские церкви и памятники Константинополя. Одесса, 1887, с. 58. У Продовжувача Теофана сказано: "καὶ τὸ ἐπ' ὀνόματι τοῦ πολυπαθοῦς καὶ καρτερικωτάτου τῶν μαρτύρεν Κλήμεντος εὐκτήριον ἐδείματο, ἐν ᾧ καὶ τήν, θείαν τούτου κάραν καὶ ἄλλων πολλῶν μαρτύρων ἱερὰ ἐναπέθετο λείψανα". Theoph. cont. 329, 19.

[23] *Heisenberg A.* Nikolaos Mesarites. Würzburg, 1907, p. 39, 36, 69. Θήκη τῶν ἱερομαρτύρον Ἀγαθανγέλου καὶ Κλήμεντος.

[24] ПСРЛ. Т. II, стлб. 341.

Предтечевы пърстꙋ ѿ Царѧграда въ Рꙋсь, иж принесен быст въ град великій Кїевъ при князи Владимерѣ Мономасѣ в лѣто ѕ шестсотное и положен быст въ церкви св. Іѡанна на Сѣтомли у Кꙋпшина монастырѧ. Славим же і благодаримъ ѿ всѣх благовѣрных внязей и ѿ всѣх христолюбивых рꙋских сыновь сего ж Іѡанна Предтечю, тїа больши сꙋща всѣх пророкь, чтем и славимь честный его праздник, тїа тои спободисѧ прїати за врьх (верхъ?) святыи агньца Божїя, въземлющаго грехи всего мира, емꙋ же слава"[25].

Мені зовсім не відома доля цієї реліквії і М. Нікольський не наводить жодної вказівки на неї в пам'ятках нашої давньої писемності, проте, важливість її у зв'язку зі вказівкою на звичай греків ставити митрополитів рукою Йоанна Хрестителя, може викликати до неї також інтерес руських істориків, що вивчають політичні і церковні зв'язки Русі і Візантії.

3. Мощі св. Ольги

Деякі нові дані про мощі св. Ольги і про її раку чи гроб оприлюднені останнім часом і ще не увійшли в кругозір наукових досліджень.

Про існування нетлінних мощей св. Ольги повідомляє уже Лаврентіївський літопис: "Се бо вси человѣци прославлѧють видѧща лѧжащаїа въ тѣлѣ на многа лѣт"[26].

Нещодавно оприлюднений М. Нікольським "Кирилла мниха каноньи стихиры на память преподобной княгини Ольги, бабы Владиміра" належить безсумнівно до домонгольського періоду, а за деякими даними свого складу має бути віднесений до епохи XII століття, якщо не раніше.

Тут трапляються дані, що цілком підтверджують літописне свідчення про мощі св. Ольги:

"… источникъ неисчерпаемъ крове Христовы, его же пивше нетлѣннаа пребывши, за вся ны молишися.

… вѣрою поющимъ тя и кланяющимся рацѣ нетлѣннаго ти тѣла … нетлѣнна на вѣки пребываеши Олго преславная" тощо. Ці стихири змальовують нам поклоніння раці з мощами св. Ольги.

В проложному житії XIV століття, оприлюдненому О. Соболевським, всі ці дані розкриваються ще повніше:

"Нъ Бога дължьника собѣ створи, ижє ю тако прослави, нєтлѣнніємь блаженоіє тѣло вѣньчавъ, ієжє и нынѣ (донынѣ) видимо ієсть (бысть) всѣми рускыми сынами"[27].

---

[25] *Никольский Н.К.* Материалы для истории древнерусской духовной письменности № I–XXIII. СПб., 1907, с. 56–57.

[26] ПСРЛ. Т. I: Лаврентьевская летопись, стлб. 68.

[27] *Соболевский А.* Памятники древнерусской литературы.., с. 68.

Вираз “видимо ієсть” і “бысть” змушують залучити до справи свідчення про раку з мощами св. Ольги, які інколи наводяться, як не зовсім достовірні і не пов’язані з усім корпусом відомостей.

Так у “Пам’яті і похвалі Володимиру”, пам’ятці, яку О. Шахматов відносить до часу існування невитісненої ще легенди про хрещення Володимира в Києві[28], себто до XI–XII століття, мовиться:

“Ино чюдо слышите о ней [Ольге – *Д. А.*]: въ гробѣ идѣ же лежитъ блаженое и честное тѣло блаженыя княгинѣ Олги, гробъ каменъ малъ въ церкви святыя Богородица, ту церковь камену създа блаженый князь Володимеръ въ честь святѣй Богородици, и есть гробъ блаженыя Олги, – и на верху гроба оконце сътворено и туда видити тѣло блаженыя княгинѣ Олгѣ лежаще цѣло, да иже кто вѣрою пріидетъ, отворится оконце и видить честное тѣло ея, лежаще цѣло, и дивяся чюду таковому, толико лѣтъ въ гробѣ лежащу тѣлу не раздрушимомуся”[29].

В цій оповіді гроб св. Ольги описується невеликим і кам’яним. Цей гроб не є первісним, в який було покладено тіло св. Ольги. В згаданому вище проложному житії мовиться, що Володимир, “възѣмъ ѡтъ зѣмлѧ тѣло бабы своіѧ нѣтлѣньно. въложь въ раку дрѣвѧноую и постави въ церкви святыѩ Богородица, южѣ самъ създа”[30].

В який час і ким дерев’яний гроб був замінений кам’яним я не знаю. Немає також відомостей про те, хто окував та позолотив її раку. Що рака була позолоченою доказується виразом одного стихира мніха Кирила:

“Кивотъ тя позлащенъ Духомъ, спасшую міра”.

Рака і мощі св. Ольги зникли невідомо в який час. Можна припустити, проте, що в Києві їх не було уже в XIV столітті в епоху написання вказаного раніше проложного житія.

Варіанти до слів “тѣло нынѣ видимо есть”, які виправили на вираз: “донынѣ видимо бысть”, вказують, що перепищик більш раннього тексту вже знав про зникнення тіла і раки св. Ольги[31].

---

[28] *Шахматов А.* Разыскания…, с. 28.

[29] *Соболевский А.* Памятники древнерусской литературы.., с. 20–21. *Голубинский Е.* История русской церкви. М., 1900, т. I, с. 211.

[30] *Соболевский А.* Памятники древнерусской литературы..., с. 68.

[31] Див.: *Серебрянский Н.И.* Древнерусские княжеские жития (Обзор редакций и тексты) // ЧОИДР, 1915, кн. 3 (254). Автор задає дуже цікаве питання, чи не можна слова “гробъ каменъ малъ” читати “гробъ мороморянъ”? Дійсно, дивною видається вказівка на малу величину гроба, незрозумілу для цілих мощей (с. 33, прим. 2). Він чомусь припускає, що мощі св. Ольги під час нашестя татар були заховані в землі. Чому саме заховані в землі, коли сам автор відмічає, що в одному із псковських синодиків місцем погребіння св. Ольги

4. Мощі і раки свв. Бориса і Гліба у Вишгороді

Пошанування мощей свв. Бориса і Гліба розкриває перед нами одну з найважливіших сторінок в історії давньоруського мистецтва, позаяк навряд чи в якомусь іншому випадку можна спостерігати більш чіткий перенос форм київського мистецтва в інші області давньої Русі до монгольської навали, ніж у поширенні пошановування свв. київських мучеників.

Мощі невинно убієнних свв. Бориса і Гліба почивали в церкві св. Василія в Вишгороді під землею до часів Ярослава, який після пожежі, що знищила цю церкву, збудував нову на п'ять верхів і поставив мощі мучеників з правого боку церкви в їх дерев'яних раках. Лише за Ізяслава тіла свв. мучеників були поставлені в кам'яних раках у новій церкві, збудованій Ізяславом на заміну Ярославової, що згоріла.

Найбільшу пошану до рак св. мучеників виявив Володимир Мономах іще під час свого князювання в Переяславлі. Нестор оповідає про це такими словами: "И си убо любовъ многу имѣяше къ святыма и много приношеніе творяше има. таче сице умысли сотворити да окуетъ сребромъ и золотомъ святѣи рацѣ… и пришедъ нощь премѣри гроба, расклепавъ доскы сребрены и позолотивъ, и пакы тако-же прищедъ нощію и обложивъ окова… святая гроба страстотерпцю Христову мученику Бориса и Глѣба… се же преже сътвори въ лѣто ѕχі. а послѣди по пренесеніи и множайша съдѣла надъ святыима гробома: исковать бо сребрныя доскы и святыя по нимъ издражавъ и позолотивъ покова. воръ-же сребромъ и золотомъ съ хрустальными великими рознизании устрои, имущь вверху по обилоу злату свѣтильна позолочена и на нихъ свѣщѣ горящѣ оустрои выну. и тако украси добрѣ. яко не могу сказати оного оухыщренія по достоянію довольнѣ, яко многимъ приходящемъ и отъ грекъ и отъ инѣхъ земель и глаголати: никдѣ-же сицеи крсоты нѣсть, а и многихъ святыхъ ракы видѣли есмы"[32].

Якщо Володимир Мономах прикрасив раки свв. Бориса і Гліба вночі позолоченими дошками, то Олег Святославович задумав звести замість дерев'яної кам'яну церкву, яка незабаром була "съвершена и исписана",

---

називається Псковський Іванівський монастир (с. 33). Мені видається, що така реліквія могла бути перенесена на північ, як і мощі свв. Бориса і Гліба.

Так само автор даремно не приділив уваги зауваженню М. Нікольського про те, що дерев'яна рака є свідченням більш раннього уложення літературного джерела [*Никольский Н.К.* Указ. соч., с. 35]. Свв. Борис і Гліб також були перекладені з дерев'яних рак у кам'яні при особливих урочистостях, які мали відбутись і при заміні дерев'яної раки на кам'яну св. Ольги.

[32] Сборник XII века Московского Успенского собора, вып. 1 / Издан под наблюдением А.А. Шахматова и П.А. Лаврова // ЧОИДР, 1899, кн. 2, отд. 2.

але Святополк Київський “акы зазря труду его и не хотяше ею пренести, зане не самъ бяше ею создалъ церкве тоя”. Лише по смерті Святополка гробниці мучеників були урочисто перенесені в нову кам’яну церкву Володимиром Мономахом, що зайняв київський стіл. Після цього перенесення рак свв. мучеників Володимир Мономах і облаштував описане вище убранство над гробницями. В Іпатіївському літописі про ці події розповідається дещо інакше, при чому вся споруда називається теремом, який хотів спорудити Володимир Мономах над раками, посеред церкви. Тут розповідається, що при перенесенні рак виникла чвара між Володимиром Мономахом і Давидом з Олегом Святославовичами: “Володимероу бо хотѧщу ѥ поставити средѣ церкви и теремъ серебренъ поставити над нима, а Давидъ и Олегъ хотѧщета поставити ѥ в комару … идеже бѧста оустроенѣ комарѣ има”[33]. За порадою митрополита кинули жереб на трапезі: “да кдѣ изволита мученика ту же ѥ поставимъ”[34]. Жереб випав на долю Давида і Олега і раки були поставлені в своїх заздалегідь приготованих комарах. “Володимеръ же окова рацѣ сребромъ и златомъ и оукраси гроба ею, тако же и комарѣ покова сребромъ и златомъ”[35]. При порівнянні обох оповідей виявляється, що Володимир Мономах хотів влаштувати над раками терем чи покров лише в тому випадку, якби вони залишались посеред церкви, і що його задум влаштувати покров був пов’язаний з вільним простором над раками. Враховуючи, що останні були розміщені в окремих комарах, то текст, повідомлений Нестором, цілком доповнюється текстом літопису. Володимир Мономах, виявляється, влаштував “воръ”, себто срібну огорожу, позолочену, з великими кришталевими привісками, і навколо, на цій огорожі, зверху, позолочені світильники зі свічками. Самі раки він прикрасив срібними кованими позолоченими дошками з зображеннями на них свв. Бориса і Гліба. Літопис до цього додає ще і те, що він окував сріблом і позолотив самі комари, в яких стояли раки.

В 1191 році раки свв. Бориса і Гліба були перенесені із Вишгорода на річку Смядін, як про це свідчить проложне сказання про цю подію, віднайдене М. Нікольським у рукопису Троїце-Сергієвої лаври (№ 793) XVI століття.

Тут сказано: “Въ лѣто 6699 (1191) ѕ индикта въ ѳ, мѣсяцъ, августа въ аі день принесени бысть рацѣ во свтяѣи святую мученику Бориса и Глѣба из Вышагорода къ Смоленьскѣ и положена быста оу святѣю

[33] ПСРЛ. Т. II, стлб. 281.
[34] Там же, стлб. 281.
[35] Там же, стлб. 282.

мученику въ манастырѣ на Смѧдинѣ при благовѣрномъ и христолюбивомъ князе Давиде Ростиславиче, а Мстиславли внѹцѣ и правнѹцѣ Владимири предержаи всю ѡбласть смоленьскѹю, сына же своего Владимера посади Вышегородѣ, благъ совѣтъ помыслиша и се єму на оумъ Богу возложишю возлюби оубо и пренесе ѿ Вышнего города и Смолеска честнѣи рацѣ святѹю мученикѹ… [коротко викладається історія мощей у Вишгороді. – *Д. А.*]… Благоволи Богъ и святаѧ оугодника єго, ѡсвети монастырь свои и сътворит и вторы Вышегородъ, не восхотѣста бо инѣмъ странамъ въ нвѣденїи ѡставити мѣста сего, идѣж оубиень бысть святый Глѣбъ и кровь свою святѹю за Христа пролїѧ, за люди своѧ и подаста намъ знаменїє своє честнѣи рацѣ тѹ, и поставлешѣ быста… Тогда же и ѡсвящена бысть церковъ святѹю мѹченикоу на Смѧдинѣ, великим священїемъ благовѣрным кнѧземъ Давидомъ и єпископомъ Семиѡномъ при игѹменѣ (пустое место) архима[нд]рита Игнатїѧ, на славу Богу и святыма на честь и на прибѣжище всѣмъ крестьѧнамъ ѡ Христе Исѹсе Господе нашем єму ж слава”[36].

Причина перенесення рак свв. Бориса і Гліба на Смядіну в цій пам’ятці не тільки не вказана, але, очевидно, зумисне прихована, позаяк безпосередньою причиною подається те, що Давид Ростиславович не хотів залишити невідомим місце на Смядіні, де був убитий Гліб. Так як це місце було здавна добре відомим і на ньому була збудована батьком Давида – Ростиславом Мстиславовичем у 1145 році церква св. мучеників Бориса і Гліба, то навряд чи вказана причина може бути істиною. В історичний перспективі припустима більш глибока і важлива причина. Так як Вишгород часто зазнавав лиха від нашестя половців і церква свв. Бориса і Гліба піддавалась пограбуванню, на кшталт того страшного розгрому, який описаний в Іпатіївському літописі під 1093 роком: “первое зло на вознесенье оу Трепольѧ, второе оу на празникъ Бориса и Глѣба”[37] (у Бориса і Гліба), і позаяк мощі свв. Бориса і Гліба були для збереженості перенесені не в Київ, а в Смоленськ і звідти на Смядіну, то найімовірніше в перенесенні мощей потрібно вбачати явище, що подібне до перенесення Андрієм Боголюбським у 1145 році чудотворної ікони Богородиці із того самого Вишгорода. Неспокійно і небезпечно стало тримати такі святині на півдні.

Хоча більшість старовинних церков свв. Бориса і Гліба загинули, а мощі зникли, проте, від Вишгородських храмів, що змінювали послідовно одні одних, іде проміння в багато давніх руських областей.

[36] *Никольский Н.К.* Указ. соч., с. 114–115.
[37] ПСРЛ. Т. II, стлб. 213.

До цього часу збереглось пошановування свв. Бориса і Гліба, що раніше виражалось у поширенні їх ікон, з діяннями і без них, по всьому півдню і півночі. Тут, у Вишгороді, при першій Ярославовій церкві були написані за наказом самого Ярослава перші ікони свв. Бориса і Гліба, поставлені при вході в саму церкву, тут же ми дізнаємось про зображення їх на срібних позолочених дошках, виконаних Володимиром Мономахом. У Києві і Вишгороді з'явились перші житія і перші ілюстрації до них, так само як і до чудес, записаних у Вишгороді при їх раках. Відомі різноманітні випадки привезення з Києва у різні області Русі зображень свв. Бориса і Гліба, а згодом перенесення на північ і інших реліквій, пов'язаних з пошануванням свв. мучеників. Але огляд цих ікон має увійти до складу нової праці, де будуть розібрані історичні відомості про відомі ікони і предмети київського мистецтва, що частково загинули в Києві, частково перенесені на північ.

5. Ніготь і меч св. Бориса

Окрім мощей і рак свв. Бориса і Гліба в давнину пошановувались і були відомі також ніготь і меч св. Бориса.

В сказанні про свв. Бориса і Гліба говориться, що під час урочистого відкриття рак свв. мучеників у Ізяславовій церкві у Вишгороді, коли всі побачили мощі, князь Святополк "имъ руку митрополичю и держащю святаго руку прилагаше къ вереду имьже боляше на шии, и къ очима, и къ темени, и посемъ положи руку въ гробѣ. Начаша же пѣти святую литургію. Святославъ же рече къ Бернови: "нѣчто мя на головѣ бодетъ". И сня Бернъ клобукъ съ князя и видѣ ноготь святого и сня съ главы. И дастъ и Святославу, онъ же прослави Бога о благодареніи святого". В Читанні Нетора цей епізод розповідається у зв'язку з рукою і нігтем св. Бориса, а не Гліба. Причину різноголосся можна назвати лише гіпотетично. Можливо, що якийсь текст виправляє неточність іншого, користуючись більш достовірними відомостями, які могли зберігатись у великокнязівських сім'ях, і мені видається, що сказання, як пам'ятка більш пізня і в якій використано Нестерове Читання, не могло увійти в таку різку суперечливість з одним зі своїх першоджерел, якби на це не було вагової причини в указаних сімейних переданнях[38].

Іншою родовою святинею був меч св. Бориса. Коли і як він дістався Ярославичам, відомостей немає. Відомо проте, що якимось чином Борисів

[38] *Насправді ці тексти показують процес переходу Гліб-Борисівського культу в Борисо-Глібський.*

меч дістався Андрію Боголюбському і висів у нього в спальні в ніч убивства в Боголюбові.

Коли вбивці вривались до нього в спальню, він "вьскочи, хотѣ взѧти мечь и не бѣ ту меча, бѣ бо томъ дни вынѧлы Амбалъ ключникъ его; то бо мечь бѧшеть святаго Бориса"[39]. Гліб Рязанський, що пограбував Володимир після смерті Андрія Боголюбського і забрав цей меч, змушений був Михайлом II Юрійовичем повернути все награбоване у Володимирі.

В. Татищев виклав цю розповідь за манускриптом Єропкіна "яко обстоятельнейшее"[40] і передав такими словами.

Посли Гліба до Мстислава оголосили, що вони повинні "от Мстислава и Ярополка золото и серебро, ружье и протчее все, особливо образ святые Богородицы, книги и мечь святаго Бориса возвратить". Клятвено ствердивши цей договір, Михайло постановив знову образ св. Богородиці в церкву, "тут же и меч Борисовъ положил"[41].

Цей меч зображено в мініатюрі Сильвестровської збірки таким, що висить у наметі Бориса, коли він стояв станом на Льті по поверненні з походу на печенігів.

На більш пізніх іконах інколи цей меч вручає Борису сам Володимир, посилаючи його проти печенігів[42].

---

[39] ПСРЛ. Т. II, стлб. 586–587.

[40] *Татищев В.Н.* История Российская. М.; Л., 1964, т. III, с. 250.

[41] Там же, с. 113.

[42] *Айналов Д.* Очерки и заметки по истории древнерусского искусства. IV. Миниатюры "Сказания" о свв. Борисе и Глебе Сильвестровского сборника // ИОРЯС, 1911, т. XV, кн. 3, с. 20, 57.

СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ДМИТРА ВЛАСОВИЧА АЙНАЛОВА[1]

1887

Альбом рисунков к лекциям по греческому искусству / Работы студента Д. Айналова. Одесса, 42 рис.

1889

Киево-Софийский собор: Исследование мозаической и фресковой живописи. СПб., 157 с. (у співавторстві з Є.К. Рєдіним).

Рец.: **Чтения в Историческом Обществе Нестора Летописца**. Книга вторая. Киев, 1889 // Исторический вестник, т. XXXVII, № 7, с. 196–197.

Рец.: **Опыт истории Библии в России в связи с просвещением и нравами**. Соч. Николая Астафьева. СПб., 1889 // Исторический вестник, т. XXXVII, № 8, с. 423–424.

Рец.: **Владимир Святой, как политический деятель**. Исследование Завитневича. Киев, 1888 // Исторический вестник, т. XXXVII, № 8, с. 425–426.

Рец.: **Апокрифические и легендарные сказания о Пресвятой Деве Марии, особенно распространенные в Древней Руси**. Сочинение Владимира Сахарова. СПб., 1889 // Исторический вестник, т. XXXVII, № 8,с. 434–435.

1890

Киевский Софийский собор: Исследования древней живописи – мозаик и фресок собора // ЗРАО. Новая серия. СПб., т. IV, с. 231–381 (у співавторстві з Є.К. Рєдіним).

Выставка VIII Археологического съезда в Москве. I. Некоторые предметы классической и христианской древности. II. Образцы старинного русского шитья и кружев Н.Л. Шабельской. III. Раскопки гг. Антоновича, Самоквасова и Прахова // Вестник изящных искусств, т. VIII, с. 104–117.

Мозаики и фрески Киево-Софийского собора // Вестник изящных искусств, т. VIII, с. 569–585 (у співавторстві з Є.К. Рєдіним).

Описание металлического зеркала с арабской надписью, принадлежащего Публичному музею города Минусинска Елисейской губернии, и несколько слов о металлических зеркалах, описанных другими // Известия Общества археологии, истории и этнографии при Казанском университете. Казань, т. XVI, вып. 3, с. 273–291 (у співавторстві з М.Ф. Катановим).

---

[1] Упорядник Д. Гордієнко.

1892

Три древнехристианских сосуда из Керчи // ЗРАО. Новая серия. СПб., т. V, с. 201–214.

1893

Пластинка диптиха из слоновой кости из собрания графа Г.С. Строганова и Риме // Археологические известия и заметки. М., т. I, № 6, с. 201–208.

Один из типов Христа в мозаиках церкви св. Констанцы в Риме // Археологические известия и заметки. М., т. I, № 6, с. 250–256.

Икона из собрания гр. Г.С. Строганова // Археологические известия и заметки. М., т. I, № 6, с. 287–297.

1894

Голгофа и крест на мозаике IV века // Сообщения ППО, т. V, с. 80–104.

Обломок пиксиды и другие древности, находящиеся в Историческом музее // Археологические известия и заметки. М., т. II, № 1, с. 1–8.

1895

Мозаики IV и V веков: Исследования в области иконографии и стиля древнехристианского искусства. СПб., VI, 3–198, [1] с.: ил.

Мозаики IV и V веков: Исследования в области иконографии и стиля древнехристианского искусства // ЖМНП, часть CCXCVIII, апрель, отд. наук, с. 241–309, часть CCXCIX, май, отд. наук, с. 94–155 и часть CCC, июль, отд. наук, с. 21–71.

Детали палестинской архитектуры и топографии на памятниках христианского искусства. I. Голгофская лестница и алтарь Авраама. II. Гроб Господен и Гефсиманский сад. III. Иерусалимский храм на мозаике S. Maria Maggiore в Риме // Сообщения ППО, т. VI, с. 335–361.

Сцены из жизни Богородицы на саркофаге "Adelfia" // Археологические известия и заметки. М., т. III, № 5, с. 141–147.

Некоторые христианские памятники Кавказа // Археологические известия и заметки. М., т. III, № 5, с. 233–243.

1896

Художественная школа в г. Казани // Волжский вестник. Казань, № 24 (26 января), с. 2–3.

Рец.: *Н. Покровский.* **Очерки памятников православной иконографии и искусства**. Со 150 рисунками. СПб., 1894, 8^0 // ВВ, т. III, отд. II, с. 670–673.

1897

Равеннская пластинка слоновой кости из собрания графа Г.С. Строганова в Риме // Археологические известия и заметки. М., т. V, № 10, с. 305–309.

Часть Равеннского диптиха в собрании графа Г.С. Строганова. С 2 таблицами // ВВ, т. IV, вып. 1–2, отд. I, с. 128–142.

Образцы старинного русского шитья и кружев Н.Л. Шабельской // Труды восьмого археологического съезда в Москве 1890 / Под ред. гр. П.С. Уваровой. М., т. IV, с. 220–223.

Древности доставленные А.В. Праховым // Труды восьмого археологического съезда в Москве 1890 / Под ред. гр. П.С. Уваровой. М., т. IV, с. 224–225.

По поводу фрагмента стенной живописи, изданного Б.В. Фармаковским // ЗРАО, т. IX, Вып. 3–4, с. 299–302.

Отчет о заграничной командировке на Афон // Ученые записки Казанского университета. Казань, т. LXIV, № 3, с. 51–58.

Равенна и ее искусство [Рец. на труд Е. К. Редина. Мозаики Равенских церквей. СПб., 1896] // ЖМНП, часть CCCXI, крит. и библ., с. 445–464.

Рец.: **Русские клады**. Исследование древностей великокняжеского периода *Н. Кондакова*. Том первый. С 20 таблицами рисунков и 122 политинажами. СПб., 1896 // ЖМНП, т. CCCXII, крит. и библ., с. 159–172.

1898

Часть Равеннского диптиха в собрании графа Крауфорда. Посвящается Ивану Васильевичу Помяловскому по случаю 30-летия его ученой деятельности. С 2 таблицами [*Приложение:* Пластина от коптского триптиха из собрания В.С. Голенищева, с. 181–186] // ВВ, т. V, вып. 1–2, отд. I, с. 153–186.

Значение Ф.И. Буслаева в науке истории искусств (Речь, читанная на торжественном заседании Общества археологии, истории и этнографии 28 сентября 1897 г.) // Известия Общества археологии, истории и этнографии при Казанском университете. Казань, т. XIV, вып. 4, с. 393–450.

Византийские эмали (Разбор сочинения Франца Бока) // Московские ведомости. М., № 42 (11 февраля), с. 3–4.

Рец.: *Jean Paul Richter.* **Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalter und der Neuseit**. Begründet von Rudolf Eitelberger von Edelberg, fortgesetzt von Albert Ilg. Neue Folge. VIII Band. Quellen für Byzantinische Kunstgeschichte. Ausgewählte Texte über die

Kirchen, Klöster, Paläste, Staatsgebäude und andere Bauten von Konstantinopel. Wien, Graeser 1897. LIII+433 стр. 8^0 // ВВ, т. V, вып. 1, отд. II, с. 269–272.

1899

Древние памятники искусства Киева: Софийский собор, Златоверхо-Михайловский и Кирилловский монастыри. Харьков, 62 с. (у співавторстві з Є.К. Рєдіним).

Византийские памятники Афона. I–V // ВВ, т. VI, вып. 1–2, отд. I, с. 57–96.

Рец.: *Hans Graeven.* **Frühchristliche und mittelalterliche Elfenbeinwerke in photographischer Nachbildung**. Serie I. 1898. Aus Sammlungen in England. Rom. Instituto archeologico germanico // ВВ, т. VI, вып. 3–4, отд. II, с. 460–468.

1900

Древние памятники искусства Киева: Софийский собор, Златоверхо-Михайловский монастырь и Кирилловский монастырь // Труды Педагогического отделения Харьковского историко-филологического общества, вып. 6, с. 1–58 (у співавторстві з Є.К. Рєдіним).

Эллинистические основы византийского искусства: Исследования в области истории ранневизантийского искусства. СПб., 230 с.

Рец.: *Georg Stuhlfauth.* **Die Engel in der altchristlichen Kunst**. Mit 2 Abbildungen. Freiburg i. B., Leipzig und Tübingen, J. C. B. Mohr 1897. VIII+264 стор. 8^0 // ВВ, т. VII, вып. 4, отд. II, с. 717–719.

Рец.: *Gabriel Millet.* **Inscriptions byzantines de Mistra** (I partie: Textes). Athènes 1899, стр. 97–156, с II табл. Extrait du Bulletin de Corresp. Hellénoque. T. 23, 1899 // ВВ, т. VII, вып. 4, отд. II, с. 719–720.

Рец.: *Hans Graeven.* **Früchchristliche und mittelalterliche Elfenbeinwerke in photographischer Nachbildung. № 1–80. Aus Sammlungen in Italien**. Rom. Instituto Archeologico Germanico. 1900 // ВВ, т. VII, вып. 4, отд. II, с. 720–725.

1901

Эллинистические основы византийского искусства. Исследования в области истории ранневизантийского искусства // ЗРАО, т. XII, вып. 3 и 4. Труды Отделения археологии древнеклассической, византийской и западноевропейской, кн. 5, с. 1–224.

Мозаики древней крещальни в Альбенге // ВВ, т. VIII, вып. 3–4, отд. I, с. 516–525.

Заметка по поводу статьи Е.М. Придика “Гностический амулет неизвестного происхождения” // ЖМНП, т. CCCXXXVIII, отд. клас. фил., с. 133–136.

Эстетическое учение Джона Рескина о природе и искусстве (Публичная лекция, прочитанная 17 февраля в пользу Общества защиты женщин) // Волжский вестник. Казань, № 45 (24 февраля), с. 2–3; № 49 (1 марта), с. 2–3.

Рец.: *Gabriel Millet.* **Le monastère de Daphni. Histoire, architecture, mosaiques Aquarelles de M. Pierre Benouville Ouvrage illuctré de 19 planches hors texte et 75 gravures**. Paris, Ernest Leroux éditeur. 1899. XVI+204 стр. Monuments de l’art byzantin, publiés sous les auspices du Ministère de l’instruction publique et des Beaux-Arts // ВВ, т. VIII, вып. 1–2, отд. II, с. 131–143.

1902

Кавказ и его древности // Мирный труд. Харьков, т. III, с. 126–137.

Синайские иконы восковой живописи // ВВ, т. IX, вып. 3–4, отд. I, с. 343–377.

Южный фасад храма Воскресения в Иерусалиме // Сообщения ППО, т. XIII, с. 44–52.

Восточные металлические зеркала из Харьковской и Екатеринославской губерний // Труды Харьковского Предварительного комитета Двенадцатого Археологического съезда. М., т. 1, с. 466–474 (у співавторстві з М.Ф. Катановим).

Восточные металлические зеркала из Харьковской и Екатеринославской губерний. Харьков (у співавторстві з М.Ф. Катановим).

Рец.: *Josef Strzygowski.* **Orient oder Rom**. Beiträge zur Geschichte der spätantiken und frühchristlichen Kunst. Mit 9 Tafeln u. 53 Abbildungen im Texte u. a. nach Aufnahmen der Palmyra-Expedition Sobernheim. Leipzig. 1901 // ВВ, т. IX, вып. 1–2, отд. II, с. 138–152.

Рец.: *В.Г. Бок.* **Материалы по археологии христианского Египта**. Посмертное издание. С XXXIII фототипическими таблицами и 100 рисунками в тексте. СПб., 1901 (*W. de Bock.* **Matériaux pour servir à l’archéologie de l’Egypte chrétienne**. Edition posthume. S. Pétersbourg) // ВВ, т. IX, вып. 1–2, отд. II, с. 152–196.

1903

Расположение главных зданий Константиновых построек по данным письменных источников // Сообщения ППО, т. XIV, вып. 3, с. 53–115.

Восточные металлические зеркала из Харьковской и Екатеринославской губерний // Записки Харьковского университета, кн. 3, прил., с. 113–116.

1904

Княгиня Ольга в Царьграде // Книга для чтения по русской истории / Составл. под. ред. М.В. Довнар-Запольского. М., т. I, с. 202–215.

Искусство Киевской Руси // Книга для чтения по русской истории / Составл. под. ред. М.В. Довнар-Запольского. М., т. I, с. 561–587.

Летопись о начальной поре русского искусства (Актовая речь) // Отчет о состоянии и деятельности Санкт-Петербургского университета за 1903 год. СПб., с. 1–33.

Рец.: *Gersprach.* **Une mosaïque du VIII siècle à Florence**. Rev. de l'art chrét., 1903, IV, 313–316 // ВВ, т. XI, вып. 1–2, отд. II, с. 258–259 (разом з Є.К. Рєдіним).

Рец.: *Dr. Johannes Wiegand.* **Das altchristliche Hauptportal an der kirche d. hl. Sabina auf dem aventinischen Hügel zu Rom**. Mit 21 phototypischen Tafeln u. 6 Figuren im Text. 8^0 // ВВ, т. XI, вып. 1–2, отд. II, с. 260–261.

Рец.: *Edgar von Ubisch und Oskar Wulff.* **Ein langobardischer Helm im Königlichen Zeughause zu Berlin**. Jahrbuch d. Königl. Preussischen Kunstsammlungen. B. XXXIV. 1903 // ВВ, т. XI, вып. 1–2, отд. II, с. 262.

Рец.: *Б.В. Фармаковский.* **Живопись в Пальмире**. Извест. Русск. Арх. Инст. в Конст. Т. VIII, вып. 3 // ВВ, т. XI, вып. 1–2, отд. II, с. 264–265.

Рец.: *П.К. Коковцев.* **Новая арамейская надпись из Пальмиры**. Извест. Русск. Арх. Инст. в К-поле. Т. VIII, вып. 3 // ВВ, т. XI, вып. 1–2, отд. II, с. 265–266.

Рец.: *Perdrizet.* **Σφραγὶς Σολομῶνος**. Revue des études grecques, 1908, XVI // ВВ, т. XI, вып. 1–2, отд. II, с. 266.

Рец.: *Carl Maria Kaufmann.* **Ein altchristliches Pompei in der libyschen Wüste. Die Necropolis d. "Grossen Oase"**. Mainz, 1902, 8, стр. 1–71 // ВВ, т. XI, вып. 1–2, отд. II, с. 267.

Рец.: *J. Strzygowski.* **Hellenistische und Koptische Kunst in Alexandria**. Bulletin de la Société Archéologique d'Alexandrie. № 5. Vienne 1902 // ВВ, т. XI, вып. 1–2, отд. II, с. 267–269.

Рец.: *G. Schlumberger.* **L'ivoire Barberini**. Monuments Piot VII // ВВ, т. XI, вып. 1–2, отд. II, с. 269.

Рец.: *J. Strzygowski.* **Seidenstoffe aus Aegypten im K. Friedrich-Museum**. Jahrbuch d. Königl. Preussischen Kunstsammlungen. B. XXIV. 1903. p. 147–178 // ВВ, т. XI, вып. 1–2, отд. II, с. 269–270.

Рец.: *J. Strzygowski.* **Koptische Kunst**. Catalogue général des antiquités égyptiennes du Musée de Caire. Vol. XII. Vienne. 1904 // ВВ, т. XI, вып. 1–2, отд. II, с. 270–271.

Рец.: *H. Graeven.* **Ein Christustypus in Buddafiguren**. Oriens Christianus. I (1901) 159–167 // ВВ, т. XI, вып. 1–2, отд. II, с. 271.

Рец.: *J. Strzygowski.* **Kleinasien ein Neuland der Kunstgeschichte**. Kirchenaufnamen von J. W. Crowfoot und J. I. Smirnow. Leipzig, J.C. Hinrichs 1903. 245 стр. 8^0 // ВВ, т. XI, вып. 1–2, отд. II, с. 271–273.

Рец.: *Н.П. Кондаков.* **Археологическое путешествие по Сирии и Палестине**. С 78 рис. в тексте и 72 отдельными таблицами. Изд. имп. ак. наук. СПб. 1904 // ВВ, т. XI, вып. 1–2, отд. II, с. 273.

Рец.: **Museum Caucasicum T. V. Die Sammlungen des Kaukasischen Museums. B.V. Archaeologie**. Bearbeitet von Gräfin P.S. Uwarow, herausgegeben von Dr. Gustav Radde. Tiflis 1902. Малое 4^0 // ВВ, т. XI, вып. 1–2, отд. II, с. 273.

Рец.: *Графиня Уварова.* **Кавказ. Рача, Горийский уезд, Горы Осетии, Пшавия, Хевсуретия и Сванетия**. Ч. III. Москва 1904. 8^0. 1–327 стр. // ВВ, т. XI, вып. 1–2, отд. II, с. 274.

Рец.: *J. Strzygowski.* **Byzantinische Denkmäler. Ursprung und Sieg der Altbyzantinischen Kunst**. Mit 4 Taf. u 13 Abbildungen im Text. Wien. 1902. 8^0, 1–126 стр. // ВВ, т. XI, вып. 1–2, отд. II, с. 274–275.

Рец.: *Oskar Wullf.* **Die Koimesiskirche in Nicäa und ichre Mosaiken nebst den verwandten kirchlichen Baudenkmälern**. Mit 6 Tafeln und 43 Abbildungen im Text. Strassburg. J. H. Ed. Haitz. 1908. VII+380 стр. 8^0 // ВВ, т. XI, вып. 1–2, отд. II, с. 277–279.

Рец.: *Theod. Preger.* **Scriptores originum Constantinopolitanarum**. Bibl. script. graecorum et romanorum Teubneriana. Lipsiae MCMI // ВВ, т. XI, вып. 1–2, отд. II, с. 281–282.

Рец.: *Ernestus Maass*. **Analecta sacra et profana**. Marpurgi, MDCCCCI, 1–16 (4^0) // ВВ, т. XI, вып. 1–2, отд. II, с. 282.

Рец.: *Н.П. Кондаков.* **Памятники христианского искусства на Афоне**. Издание императорской академии наук. С 49 фототипиями и 103 рисунками в тексте. СПб. 1902. 4^0, 312 стр. // ВВ, т. XI, вып. 1–2, отд. II, с. 282–284.

Рец.: *G. Millet, J. Pargoire et L. Petit.* **Recueil des inscriptions chrétiennes du Mont-Athos**. Paris 1904 (Bibl. des écoles françaises d'Athènes et de Rome) // ВВ, т. XI, вып. 1–2, отд. II, с. 284–285.

Рец.: *Γερασίμου Σμυρνάκη.* **Τὸ ἅγιον Ὄρος. Μετὰ 66 καλλιτεχνικῶν εἰκόνων καὶ χρωμολιθογραφικοῦ χάρτου τοῦ Ἁγίου Ὄρους καὶ τῆς Χαλκιδικῆς**. Ἐν Ἀθήναις. 1903, 8^0 // ВВ, т. XI, вып. 1–2, отд. II, с. 285.

Рец.: *G. Schlumberger.* **Deux bas-reliefs byzantins de stéatite de la plus belle époque** (из коллекции графини R. de Béarn). Monuments Piot, t. IX, p. 229–236 // ВВ, т. XI, вып. 1–2, отд. II, с. 285.

Рец.: *Я.И. Смирнов.* **Византийский складень графа П.П. Шувалова**. Художественные сокровища России, 1902, № 11, стр. 285–293 // ВВ, т. XI, вып. 1–2, отд. II, с. 285.

Рец.: *Gabriel Millet.* **La collection chrétienne et byzantine des Hautes-Études**. Paris 1903 // ВВ, т. XI, вып. 1–2, отд. II, с. 285–287.

Рец.: *Joseph Wilpert.* **Die Malereien der Katakomben Roms**. Mit 267 Tafeln und 54 Abbildungen im Text. Freiburg im Breisgau, 1903 // ВВ, т. XI, вып. 1–2, отд. II, вып. 3–4, отд. II, с. 689–695.

Рец.: *Orazio Marucchi.* **Osservazioni sopra il cimitero anonimo recentemente scoperto sulla via Latina**. Nuovo Bulletino di archeologia cristiana, IX (1903), № 4, 301–314 // ВВ, т. XI, вып. 1–2, отд. II, с. 695.

Рец.: *Johannes Reil.* **Die frühchristlichen Darstellungen der Kreuzigund Christi**. Mit 6 Tafeln. Leipzig, 1904 // ВВ, т. XI, вып. 1–2, отд. II, с. 695–698.

Рец.: *O. Wullf.* **Das Ravennatische Mosaik von S. Michele in Africisco im Kaiser Friedrich Museum**. Sonder-Abdruck aus dem Jahrbuch d. Königlich Preussischen Kunstsammlungen, 1904, Helf IV // ВВ, т. XI, вып. 1–2, отд. II, с. 704–705.

Рец.: *P. Perdrizet et Chesnay.* **La Métropole de Serrès**. Monuments et Mémoires publiés par l'Académie des Inscriptiones et Belles-Lettres. 2-me fascit. T. X. Fondation Eugène Piot. Paris, 1904 // ВВ, т. XI, вып. 1–2, отд. II, с. 721–722.

1905

Материалы для болгарских древностей, Абоба-Плиска, гл. X. Церковные предметы и украшения // Известия Русского археологического института в Константинополе, т. X, с. 287–290.

Развалины храмов. М., 150 с. (Памятники христианского Херсонеса; Вып. 1).

Дар св. княгини Ольги в ризницу церкви св. Софии в Царьграде // Труды Двенадцатого Археологического съезда в Харькове 1902 / Под ред. гр. П. Уваровой. М., т. III, с. 1–4.

Мраморы и инкрустации Киево-Софийского собора и Десятинной церкви // Труды Двенадцатого Археологического съезда в Харькове 1902 / Под ред. гр. П. Уваровой. М., т. III, с. 5–11.

Княгиня св. Ольга в Царьграде // Труды Двенадцатого Археологического съезда в Харькове 1902 / Под ред. гр. П. Уваровой. М., т. III, с. 12–20.

1906

Фресковая роспись храма Успения Богородицы в Свияжском мужском Богородицком монастыре // "Древности". Труды Московского археологического общества, т. XXI. Вып. 1 / Под ред. В.К. Трутовского. М., с. 1–38.

По Афону (Путевые наброски) // Сообщения ППО, т. XVII, с. 52–70, 638–656.

Некоторые данные русских летописей о Палестине. I. Исторические сведения. II. Вавилонский столб. III. Телячья глава, слитая Аароном. IV. Гора Вамьская. V. Колодец Благовещения близ Назарета. VI. Доска оконечная гроба Господня. VII. Хождение новгородских калик. VIII. Данные о Палестине в послании архиепископа новгородского Василия к владыке тверскому Феодору // Сообщения ППО, вып. 3, с. 333–352.

Примечания к тексту книги "Паломник" Антония Новгородского. I. Се аз… приидохом… II. Поклонихомся святей Софии. III. Небеси подобна. IV. Доски гроба Господня. V. Иконы Богородицы с младен и Христа, источавшие кровь. VI. Святый кладезь. VII. Устье Самарийского колодца. VIII. Иерихонские трубы // ЖМНП, новая серия, часть III, отд. наук, с. 233–276.

Рец.: *Adolf Bauer u. Joseph Strzygowski.* **Eine alexandrinische Weltchronik. Text und Miniaturen eines griechischen Papyrus der Sammlung W. Goleniscev**. Mit 8 Doppeltafelen u. 36 Abbildungen im Texte. Wien 1905. Издание "Denkschriften d. K. Akademie d. Wissenschaften in Wien". B. LI. Wien 1905 // ВВ, т. XII, вып. 1–2, отд. II, с. 272–288.

Рец.: *Louis Bréhier.* **La querelle des images (VIII–IX s.)**. Paris 1904 (éd. Science et réligion) // ВВ, т. XII, вып. 1–2, отд. II, с. 288–291.

Рец.: **Histoire de l'art depuis les premiers temps chrétiens jusqu'à nos jours**. T. I. Ouvrage publié sous la direction de M. André Michel. Paris 1905 // ВВ, т. XII, вып. 1–2, отд. II, с. 291–293.

Рец.: *J. Clédat.* **Le monastère et la nécropole de Baouît** (Mem. Publiés par les nembres de l'Institut français d'Archéologie orientale du Caire. T. XII. Caire 1904) // ВВ, т. XII, вып. 1–2, отд. II, с. 293–295.

Рец.: **Dictionnaire d'archéologie et de liturgie** publié par le R. P. dom Fernand Cabrol avec le consours d'un grand nombre de collaborateurs. Paris 1903–1904, I–VI fasc. // ВВ, т. XII, вып. 1–2, отд. II, с. 357–359 (разом з Є.К. Рєдіним).

Рец.: *A. Muñoz.* **Alcune fonti letterarie per la storia dell' arte byzantina** (Nuovo Bulletino di archeologia cristiana, X (1904, 220–232) // ВВ, т. XII, вып. 1–2, отд. II, с. 368–369 (разом з Є.К. Рєдіним).

1907

Рец.: *Э.Р. фон-Штерн.* **Феодосия и ее керамика**. Одесса 1906 // ВВ, т. XIII (1906), вып. 3–4, отд. IV, с. 589.

Рец.: *А. Л. Бертье-Делегард.* **О Херсонесе**. Известия императорской археолог. комиссии. Вып. 21. СПб. 1907 г. // ВВ, т. XIII (1906), вып. 3–4, отд. IV, с. 589–590.

Рец.: *O. Wulff.* **Neuerworbene Denkmäler altchristlicher Plastik im Kaiser-Friedrich-Museum**. Kunstgeschichtliche Gesellschaft. Sitzungsbericht. III. 1906 // ВВ, т. XIII (1906), вып. 3–4, отд. IV, с. 590–591.

Рец.: *Ludwig von Sybel.* **Christliche Antike. Einführung in die altchristliche Kunst**. Marburg, 1906 // ВВ, т. XIII (1906), вып. 3–4, отд. IV, с. 591–595.

Рец.: *Πέτρος Λούβαρις.* **Τὰ ἐν Ἱεροσολύμοις Κωνσταντίνεια οἰκοδομήματα καὶ ὁ Γολγοθᾶς ἐπὶ μωσαικοῦ τοῦ Δ΄ αἰῶνος** (Νέα Σιών. Τ. II, 1905, p. 146–163 и сл.) // ВВ, т. XIII (1906), вып. 3–4, отд. IV, с. 595.

Рец.: *A. Muñoz.* **Sculpture Byzantine** (Nuovo Bullettino di Arch. crist. 1906, № 1–2, p. 107–121) // ВВ, т. XIII (1906), вып. 3–4, отд. IV, с. 595–596.

Рец.: *A. Baumstark.* **Palaestinensia** (Röm. Quart. H. IV 1906) // ВВ, т. XIII (1906), вып. 3–4, отд. IV, с. 596–597.

Рец.: *Kaufmann.* **Neue Funde in der Menasstadt (Karm Abum)** (Röm. Quart. H. IV, p. 189–204) // ВВ, т. XIII (1906), вып. 3–4, отд. IV, с. 597.

Рец.: *M. Charles Palanque.* **Rapport sur les recherches effectuées à Baouît en 1903 par Ch. P.** (Bulletin de l'Institut français d'archéologie orientale, publié sous la direction de M. E. Chassinat. T. V. Le Caire 1906) // ВВ, т. XIII (1906), вып. 3–4, отд. IV, с. 597–598.

Рец.: *В. В. Стасов.* **Серебряное восточное блюдо императорского Эрмитажа**. СПб., 1904 // ВВ, т. XIII (1906), вып. 3–4, отд. IV, с. 599.

Рец.: *Ph. Lauer.* **Le trésor du Sancta Sactorum**. Fondation Eugène Piot. Paris, 1906 // ВВ, т. XIII (1906), вып. 3–4, отд. IV, с. 599–609.

Рец.: *A. Muñoz.* **I codici greci miniati delle minori biblioteche di Roma**. Firenze, 1905 // ВВ, т. XIII (1906), вып. 3–4, отд. IV, с. 609–610.

Рец.: **Il rotulo di Giosue. Codice Vaticano Palatino greco 431**. Testo et tavole A–M. in folio. Ulrico Hoepli editore. Milano // ВВ, т. XIII (1906), вып. 3–4, отд. IV, с. 610–612.

Рец.: *Н.П. Лихачев.* **Материалы для истории русского иконописания**. Атлас снимков. Части I и II // ВВ, т. XIII (1906), вып. 3–4, отд. IV, с. 612–615.

1908

Этюды по истории искусства Возрождения. I. К истории мозаик церкви S. Maria Maggiore в Риме. II. Живопись Джотто в нижней церкви св. Франциска из Ассизи // ЗКОРАО, т. V, с. 214–252.

Архитектура черниговских храмов (Речь, произнесенная в заседании Комитета по устройству XIV Арх. съезда в Чернигове 10 авг. 1906 г.) // Труды Черниговского Предварительного комитета по устройству XIV Археологического съезда в Чернигове. Чернигов, с. 168–175.

К вопросу о технике восковой живописи // ЖМНП, новая серия, часть XV, отд. кл. фил., с. 193–200.

Два примечания к летописному исповеданию веры // Сборник статей, посвященный акад. и засл. проф. В.И. Ламанскому. СПб., т. II, с. 892–901.

Примечания к тексту книги "Паломник" Антония Новгородского. IX. Кровь Господня. X. Алтарь малый. XI. Крест мерный. XII. Мироносица поют. XIII. Гроб сына Анфиногенова. XIV. Ольгино блюдо. XV. Крест, висевший у запрестольного большого креста // ЖМНП, т. XVIII, отд. 2, с. 81–107.

Очерки и заметки по истории древнерусского искусства. I. Два примечания к Слову Даниила Заточника // ИОРЯС, т. XIII., кн. 1, с. 352–365.

Очерки и заметки по истории древнерусского искусства. II. О дарах русским князьям и послам в Византии. III. О некоторых сериях миниатюр Радзивилловской летописи // ИОРЯС, т. XIII, кн. 2, с. 290–323.

Памяти Е.К. Редина // ЖМНП, новая серия, часть XVIII, совр. летопись, с. 18–24.

1909

История русской живописи от XVI по конец XIX столетия: [Лекция] / Изд. студ. С.П. Обнорского и В.Н. Соловьева. СПб., 1908–1909. Литография.

Средневековое искусство: [Лекция] / Изд. студ. С.П. Обнорского и В.Н. Соловьева. СПб. Литография.

История древнерусского искусства: [Лекция] / Издание студ. В.Н. Соловьева. СПб. Литография.

Рец.: *G. Millet* (Bulletin de correspondance hellénique 1908) // ВВ, т. XIV (1907), вып. 4, отд. IV, с. 599.

Рец.: *W. de Gruneisen.* **Lensuoli e tessuti egisiani nei primi secoli dell' E. V. considerati nel rispetto iconografico e simbolico**. Bulletino della Società Filologica Romana № 10, 1907, Perugia // ВВ, т. XIV (1907), вып. 4, отд. IV, с. 599–601.

Рец.: *W. de Gruneisen.* **Il Cielo nella concesione religiosa ed artistica dell' alto medio evo**. Roma, 1907. Archivio della Reale Società Romana di storia patria, Vol. XXIX, p. 443–525 // ВВ, т. XIV (1907), вып. 4, отд. IV, с. 601–603.

Рец.: *W. de Gruneisen.* **Studi iconografici in S. Maria Antiqua**. Archivio della R. Società Rom. di storia patria, Vol. XXIX. Roma, 1906 // ВВ, т. XIV (1907), вып. 4, отд. IV, с. 603–604.

Рец.: *W. de Gruneisen.* **La piccola icona Byzantina del Museo russo Alessandro III a Pietroburgo e le prime tendense del tragico nell' iconografia della Crocifissione**. "Rassegna d'Arte" di Milano, Fasc. 9. Anno 1904 // ВВ, т. XIV (1907), вып. 4, отд. IV, с. 604–606.

Рец.: *Arthur Haselof.* **I musaici di Casaranello**. "Bullettino d'Arte" del Ministero della P. Istruzione. Anno I, № 12. 1907 // ВВ, т. XIV (1907), вып. 4, отд. IV, с. 606–607.

Рец.: *Achille Bertini Calosso.* **Gli affreschi della Grotta del Salvatore presso Vallerano**. Roma 1907 // ВВ, т. XIV (1907), вып. 4, отд. IV, с. 607–608.

Рец.: *W. de Gruneisen.* **Intorno all' antico uso egiziano di raffigurare i defunti collocati avanti al loro sepolcro**; *W. de Gruneisen.* **Tabula circa verticem**; *W. de Gruneisen.* **I rittratti di papa Zaccaria e di Teodoto primicerio nella chiesa di S. Maria Antiqua**. Estratti dall' Archivio della R. Soc. rom. di Storia patria. Vol. XXIX и XXX // ВВ, т. XIV (1907), вып. 4, отд. IV, с. 608–609.

Рец.: *W. de Gruneisen.* **Influssi ellenistici nella formazione del tipo cristiano dell' angelo annunziante.** Scritti di Storia di Filologia e d'Arte, publicati per nozze Fedele-De-Fabritiis, p. 25–37 // ВВ, т. XIV (1907), вып. 4, отд. IV, с. 609–610.

Рец.: *Stephan Beissel, S.I.* **Geschichte der Evangelienbücher in der ersten Hälfte des Mittelalters**. Freiburg im Breisgau, 1906. Mit 91 Bildern // ВВ, т. XIV (1907), вып. 4, отд. IV, с. 610–611.

Рец.: **Восточное серебро**. *Атлас древней серебряной и золотой посуды восточного происхождения, найденной преимущественно в пределах Российской империи*. Издание Императорской Археолог. Комиссии ко дню пятидесятилетия ее деятельности. СПб., 1909 // ВВ, т. XIV (1907), вып. 4, отд. IV, с. 611–612.

Рец.: *Я.И. Смирнов.* **Рисунки Киева 1651 года по копиям их XVIII века**. Москва, 1908 г. // ВВ, т. XIV (1907), вып. 4, отд. IV, с. 612–613.

Рец.: *Karl Maria Kaufmann.* **Zweiter Bericht über die Ausgrabung der Menas-Heiligtümer in der Mareotiswüste** (Sommercampagne Juni-November 1906). Cairo, 1907 // ВВ, т. XIV (1907), вып. 4, отд. IV, с. 613.

Рец.: *H. Mapp.* **О раскопках и работах в Ани летом 1906 г.** (Предварительный отчет). СПб., 1907 // ВВ, т. XIV (1907), вып. 4, отд. IV, с. 613–614.

Рец.: **Revue de l'Orient chrétien**. T. II (XII), 1907, № 1. 1) L. Guerrier. *Un Testament (éthiopien) de Notre Seigneur et Sauveur Jésus-Christ en Galilée* (p. 1–8). 2) Siméon Vailhé. *Les églises de S. Étienne* (p. 71–89). 3) S. Vailhé. *La mosaïque de la transfiguration, au Sinai, est-elle de Justinien?* (p. 96–98) // ВВ, т. XIV (1907), вып. 4, отд. IV, с. 614–615.

Рец.: *Josef Strzygowski.* **Die Miniaturen des Serbischen Psalters d. Königl. Hof- und Staatsbibliothek in München**. Wien 1906. Denkschriften d. K. K. Akademie d. Wissenschaften in Wien. Philosoph.-histor. Klasse. B. LII // ВВ, т. XIV (1907), вып. 4, отд. IV, с. 615–616.

Рец.: *G. Millet.* **Byzance et non l'Orient**. Revue Archéolog. I, p. 171–189. Paris, 1908 // ВВ, т. XIV (1907), вып. 4, отд. IV, с. 616.

1910

Рец.: *Ch. Diehl et M. Le Tourneau.* **Les mosaiques de Sainte-Sophie de Salonique** (Monum. et mémoires publiés par l'Acad. des Inscript. et Belles-Lettres, T. XVI, Paris, 1908. Fondation Eugène Piot) // ВВ, т. XV (1908), вып. 4, отд. IV, с. 535–541.

Рец.: *Ф.И. Успенский.* **О вновь открытых мозаиках в церкви св. Димитрия в Солуни**. Известия Русского Арх. Института в К-поле. Т. XIV, 1 // ВВ, т. XV (1908), вып. 4, отд. IV, с. 541–546.

Рец.: *Gabriel Millet.* **Monuments byzantins de Mistra. Album de 152 planches**. Paris, 1910 // ВВ, т. XV (1908), вып. 4, отд. IV, с. 546–547.

Рец.: *H. Omont.* **Peintures de l'ancien Testament dans un manuscript Syriaque du VII-e ou du VIII-e siècle.** Monuments et mémoires Piot, T. XVII. Paris, 1909 // ВВ, т. XV (1908), вып. 4, отд. IV, с. 547–549.

Рец.: *Ф.И. Успенский.* Константинопольский Серальский кодекс Восьмикнижия. Известия Русск. Арх. Инст. в К-поле. Т. XII. София, 1907 г. Альбом рисунков с 47 таблицами // ВВ, т. XV (1908), вып. 4, отд. IV, с. 549–551.

1911

Очерки и заметки по истории древнерусского искусства. IV. Миниатюры "Сказания" о свв. Борисе и Глебе Сильвестровского сборника // ИОРЯС, т. XV, кн. 3, с. 1–128.

Рец.: *Charles Diehl.* **Manuel d'art byzantin**. Paris, 1910. 8^0 // ЖМНП, часть XXXIV, отд. II, с. 114–122.

1912

К вопросу о росписи потолка “Stanza Eliodoro” в Ватикане // Искусство. К., с. 249–274.

Полтавский клад // Искусство. К., с. 279–281.

1913

Произведения абиссинской живописи, собранные доктором А.И. Кохановским // Христианский Восток, т. II, № 2, с. 210–215.

История русской живописи с XVI по XIX в.: [Лекция]. 2-е просм. изд. Студ. изд. ком. при ист.-филол. фак-те СПб. у-та. Вып. I. СПб. Литография.

Два примечания к тексту Антония Новгородского. I. Место моления Богородицы. II. Лоб св. Акиндина // Сборник статей в честь Д.А. Корсакова. Казань, с. 181–186.

Памяти Е. К. Редина (некролог) // Памяти профессора Егора Кузьмича Редина († 27 апреля 1908 г.). Харьков, с. 1–6 / Сборник Харьковского историко-филологического общества, т. XIX.

Рец.: *Aug. Heisenberg.* **Die alten Mosaiken d. Apostelkirche u. d. Hagia Sophia**. Ξένια. Homm. internat. à l’Université Nat. de Grèce, 1912 // ВВ, т. XVIII (1911), вып. 1–4, отд. IV, с. 60–61.

Рец.: *G. Millet.* **L’octateuque byzantin d’après une publication de l’Institut russe à Constantinople**. Revue archéologique, 1910, II, p. 71–80 // ВВ, т. XVIII (1911), вып. 1–4, отд. IV, с. 62.

Рец.: *W. de Gruneisen.* **La perspective. Esquisse de son évolution des origines jusqu’ à la renaissance**. Mélanges d’Archéol. et d’Histoire. T. XXXI. Rome, 1911 // ВВ, т. XVIII (1911), вып. 1–4, отд. IV, с. 62–63.

Рец.: *H. Марр.* **Антиох Стратиг. Пленение Иерусалима персами в 614 г.** Грузинский текст. СПб., 1909 // ВВ, т. XVIII (1911), вып. 1–4, отд. IV, с. 66–67.

Рец.: *Bertolini.* **Gli Evangelisti di Assisi. Bulletino della Società Geographica Italiana**. Fasc. III, 1911 // ВВ, т. XVIII (1911), вып. 1–4, отд. IV, с. 67.

Рец.: *Oskar Wulff.* **Altchristliche und mittelalterliche byzantinische und italienische Bildwerke**. Teil I. Artchristliche Bildwerke. Berlin, 1909 // ВВ, т. XVIII (1911), вып. 1–4, отд. IV, с. 67–68.

Рец.: *П. Симони.* **Мьстиславово Евангелие нач. XII века в археологическом и палеографическом отношениях**. Изд. Общ. люб. др. письм. № CXXIX (1910 г.). *П. Симони.* **Древнейшие церковные оклады XII – XIV столетий**. Изд. Общ. люб. др. письм. № CXXIX. 1910 г. // ВВ, т. XVIII (1911), вып. 1–4, отд. IV, с. 68–70.

Рец.: *Н.П. Лихачев.* **Историческое значение итало-греческой иконописи, изображений Богоматери в произведениях итало-греческих иконописцев и их влияние на композиции некоторых прославленных русских икон**. С.-Петербург, 1911; *В.Т. Георгиевский.* **Фрески Ферапонтова монастыря**. 1911 // ВВ, т. XVIII (1911), вып. 1–4, отд. IV, с. 70–81.

Рец.: *Kehrer.* **Die heiligen drei Könige in Literatur und Kunst**. Bd. I u. II. Leipzig, 1909 // ВВ, т. XVIII (1911), вып. 1–4, отд. IV, с. 81–83.

1914

Очеркви и заметки по истории древнерусского искусства. V. Коломенский дворец // ИОРЯС, т. XVIII (1913), № 3, с. 129–145.

Две каменные новгородские иконки // Новгородская церковная старина, вып. 1, с. 67–72.

О значении и задаче Съезда художников [речь] // Труды Всероссийского Съезда художников в Петрограде, т. I, с. XVI–XVII.

О некоторых современных течениях в русской живописи // Труды Всероссийского Съезда художников в Петрограде, т. I, с. 3–7.

Вопрос Петровской реформы в искусстве по некоторым новым данным // Труды Всероссийского Съезда художников в Петрограде, т. I, с. 79–81.

Соломонова палата в Коломенском дворце Алексея Михайловича // Труды Всероссийского Съезда художников в Петрограде, т. II, с. 89–96.

Рец.: **Выставка древнерусского искусства, устроенная в 1913 году в ознаменование чествования 300-летия царствования Дома Романовых**. Москва, 1913 г. // Библиографическая летопись. М., т. I, с. 30–34.

Рец.: **Икона Божией Матери Одигитрии Смоленской из собрания С. П. Рябушинского**. Москва, 1913 // Библиографическая летопись. М., т. I, с. 34–36.

Рец.: *И. А. Шляпкин.* **Русский крест XII века в городе Гильдесгейме** // Вестник археологии. Вып. XXII. СПб., 1913 // Библиографическая летопись. М., т. I, с. 36–40.

1915

Заметка о киевском кладе 1824 года // Записки Русского отделения Русского Археологического общества, т. XI, с. 1–8.

История древнерусского искусства. Вып. 1: Киев. Пг., 277 с.

Мемории святого Климента и святого Мартина в Херсонесе. М., 24 с.

Рец.: **Русская икона**. Сборник 1-й и 2-й. С.-Петербург, 1914 // Библиографическая летопись. М., т. II, с. 27–33.

Рец.: **Труды Новгородского церковно-археологического общества**. Церковная новгородская старина. Т. I. Новгород, 1914, III+198+LII стр. // Библиографическая летопись. М., т. II, с. 33–37.

1916

Мемории св. Климента и св. Мартина в Херсонесе // "Древности". Труды Московского археологического общества, т. XXV: В память 50-летия МАО, с. 67–88.

Несколько замечаний о методах в изучении античного искусства // Гермес, т. XIX, с. 252–259, 452–458.

1917

Византийская живопись XIV столетия // ЗКОРАО, т. IX, с. 62–230.

Византийская живопись XIV столетия. Пг., 1917, 174 с.

К вопросу о строительной деятельности св. Владимира // Сборник в память святого равноапостольного князя Владимира. [Пг.], с. 21–39.

Рец.: *Н.П. Кондаков.* **Иконография Богоматери**. Т. II. 251 рис. в тексте и 6 цветных таблиц. Издание Отделения русского языка и словесности Императорской академии наук. Петроград, 1915 // Библиографическая летопись. М., т. III, с. 26–29.

Рец.: *Гр. А.А. Бобринский.* **Резной камень в России**. Выпуск I. Соборы Владимиро-Суздальской области. XII–XIII столетий. 41 фототипическая таблица. Москва, 1916 // Библиографическая летопись. М., т. III, с. 30–32.

Рец.: **Церковь Иоанна Предтечи в Ярославле**. Объяснительная статья *Н. Первухина.* Фотографии *И. Лазарева, П. Мосягина и С. Шитова*. Рисунок обложки *С. Малютина*. Москва: Книгоизд. К.Ф. Некрасова, MCMXIII. **Церковь Илии Пророка в Ярославле**. Текст *Н. Первухина*. Фотографии *И. Лазарева*. Рисунок обложки *А. Красотина*. Москва: Книгоизд. К.Ф. Некрасова, MCMXV // Библиографическая летопись. М., т. III, с. 33–37.

1918

Судьба киевского художественного наследия // ЗОРСА, т. 12, с. 23–39.

Дві замітки до "Слова о полку Игоревѣ" // Записки історичної і фільольоґічної секції Українського наукового товариства в Київі. К., кн. XVII, с. 92–97.

1920

История древнерусского искусства: Киев – Царьград – Херсонес // Известия Таврической ученой архивной комиссии. Симферополь, № 57, с. 136–248.

1924

Un fragment d'Évangéliaire du VIe siècle de la Collection V. N. Chanenko / Traduit du russe par H. Grégoire // Byzantion: Revue Internationale Des Études Byzantines, t. I, p. 59–74.

1925

Миниатюры древнейших русских рукописей в музее Троице-Сергиевой лавры и на ее выставке // Краткий отчет о деятельности Общества древней письменности и искусства за 1917–1923 годы. Л., с. 11–35.

Рец.: *Gabriel Millet.* **Recherches sur l'iconographie de l'Évangile aux XIVe, XVe et XVIe siècles d'après les monuments de Mistra, de la Macédoine et du Mont-Athos** (Bibliothèque des Écoles françaises d'Athènes et de Rome, fasc. CIX). Paris, De Boccard, 1916, LXIV, 809 pages, 8^0 / Traduit du russe par Henri Grégoire // Byzantion: Revue Internationale Des Études Byzantines, t. II, p. 459–470.

1926

Die Mosaiken des Michaelklosters in Kiev // Belvedere. Wien, Septembre, Bd. 9–10, S. 201–216.

Пользование античными композициями и фигурами на памятниках христианского искусства // Сборник статей в честь С.А. Жебелева. Л., с. 107–117.

Рец.: *Oscar Wulff und Michael Alpatoff.* **Denkmäler der Ikonenmalerei in kunstgeschichtlicher Folge**. Hellerau bei Dresden, Avalun-Verlag, 1925. 302 Seiten mit 111 Abbildungen 4^0 // BZ, Bd. XXVI, S. 408–419.

1927

Живопись Бахчисарайского дворца // Известия Таврического общества истории, археологии и этнографии, т. 1, с. 1–4.

Боянская роспись 1259 года // Известия на Българския археологичен институт, т. 4 (1926/27), с. 121–134.

Мраморная группа жертвоприношения Исаака // Сборник статей по археологии и византиноведению, издаваемый семинариумом им. Н.П. Кондакова. Прага, т. I, с. 187–190 / (Seminarium Komdakovianum. 1927, t. I).

Vinciana. Этюды по изучению живописной манеры Леонардо да Винчи (табл. I–VIII) // Известия Государственной академии истории материальной культуры. Л., т. V, с. 1–64.

Искусство Палестины в средние века // ВВ, т. 25, с. 77–86.

1928

Сон Святослава в Слове о полку Игореве // Известия по русскому языку и словесности Академии наук СССР. 1928 / Ред. Е.Ф. Карский. Л., т. I, кн. 2, с. 477–482.

Новый иконографический образ Христа // Сборник статей по археологии и византиноведению, издаваемый семинариумом им. Н.П. Кондакова. Прага, т. II, с. 19–24 / (Seminarium Komdakovianum. 1928, t. II).

Академик Н.П. Кондаков как историк искусства и методолог (Доклад, читанный в Государственной академии истории материальной культуры 13 января 1925 года) // Сборник статей по археологии и византиноведению, издаваемый семинариумом им. Н.П. Кондакова. Прага, т. II, с. 311–321 / (Seminarium Komdakovianum. 1928, t. II).

Русское известие о латинском обряде // Сборник статей в честь А.И. Соболевского. Л., с. 499–502.

1929

Первоначальные шаги искусства в Европе (Речь, читанная на годовом собр. Акад. 18 мая 1928 г.) // Сообщения Государственной Академии истории материальной культуры. Л., т. 2. с. 416–449.

Летопис Георгия Амартола (Криница): выставка бывшей Троице-Сергеевой Лавры, № 100 // Deuxième Congrès International des études byzantines, Belgrade, 1927. Beograd, p. 127–135.

1930

Рец.: *Filov, Bogdan D.* **Les miniatures de la chronique de Manasses à la Bibliotèque du Vatican** (Cod. Slav. II). Codices e Vaticanis selecti vol. XVII. Sofia, 1927 // Zeitschrift für Slavische Philologie, Bd. VII, H. 1–2, s. 235–248.

1932

Geschichte der rußischen Kunst. Bd. 1: Geschichte der rußischen Zeit. B.; Lpz.

1933

Geschichte der rußischen Kunst. Bd. 2: Geschichte der rußischen Monumentalkunst der Grossfürstentums Moskau. B.; Lpz.

1934

Замечания к тексту Слова о полку Игореве // Сборник статей к сорокалетию ученой деятельности академика А.С. Орлова. Л., с. 175–189.

1935

Замечания к тексту Слова о полку Игореве // ТОДРЛ, т. 2, с. 81–94.

1936

К истории древнерусской литературы. I. Эпизод из сношений Киева с Западной Европой. II. Иллюстрации к Хронике Георгия Амартола. III. Замечания к тексту "Слова о полку Игореве" // ТОДРЛ, т. 3, с. 5–25.

1939

Этюды о Леонардо да Винчи. Л.; М., 136 с. + 33 ил.

1940

Заметки к тексту "Слова о полку Игореве". I. Плач Ярославны. II. "Не бысть кликну". III. На каком инструменте играл Боян? // ТОДРЛ, 1940, т. 4, с. 151–158.

1961

The Hellenistic Origins of Byzantine Art / Translated by E. and T. S. Sobolevitch; Ed. by C. Mango. New Brunswick, N. J.

2002

Академик Н.П. Кондаков как историк искусства и методолог // Кондаков Н.П. Воспоминания и думы / Сост. И.Л. Кызласовой. М., с. 324–347.

Олександр Алфьоров

РУСЬКО-ВІЗАНТІЙСЬКІ СТОСУНКИ У ВІДОБРАЖЕННЯХ СФРАГІСТИКИ (за матеріалами сфрагістичної колекції Олексія Шереметьєва)

Про контакти Візантії та Русі сповіщає вже ПВЛ, згадуючи основні пункти перших відомих руссько-візантійських договорів 911 та 944 рр. Те, що з укладанням міждержавних угод обидві держави (навіть незважаючи на полярність релігійної складової) зблизились, – факт, що не потребує доведень. Але, окрім писемних свідчень, що дійшли до нас, однією з доказових баз цих стосунків є сфрагістичні дані.

Низка молівдовулів, проставлених при документах з теренів Русі, виявлена в межах візантійської держави. До останніх, у переважній більшості, належали печатки владик київської митрополії. Зокрема, митрополита Миколи I (1096–1104) – місце знахідки Константинополь[1]; 2 екземпляри митрополита Никифора I (1104–1121) – придбані в Константинополі[2], митрополита Никифора II (1182–1198) – придбана в Константинополі[3]; новгородського єпископа Нифонта (1131–1156) – придбана в Константинополі[4]. Серед руських булл на теренах імперії траплялись і світські: боярина Ратібора (70–80-ті рр. XI ст.) – придбана в Константинополі[5]; князя Всеволода-Кирила Ольговича (1115–1146) – придбана в Константинополі[6]. Цей досить скромний список печаток, що були знайдені в межах Візантії, поповнюється кримськими знахідками та значною кількістю булл, що зберігаються в іноземних музеях (Берлінському, Афінському, колекції Думбартон-Оукс тощо) і, найімовірніше, походять з меж імперії.

Візантійські молівдовули, що знаходили на території Русі, неодноразово ставали об'єктами досліджень як у радянський, так і в сучасний час[7].

---

[1] *Лихачев Н.П.* Материалы для истории византийской и русской сфрагистики // Труды Музея палеографии. Л., 1928, т. 2, с. 160.
[2] Там же, с. 151.
[3] *Лихачев Н.П.* Материалы для истории византийской и русской сфрагистики // Труды Музея палеографии. Л., 1930, т. 2, с. 3.
[4] *Янин В.Л.* Актовые печати древней Руси. М., 1970, т. 1, № 54:2.
[5] Там же, № 71.
[6] *Лихачев Н.П.* Материалы.., т. 2, с. 204.
[7] Див., напр.: *Толочко П.П., Боровский Я.Е.* Из работ киевской экспедиции // АО 1977 года. М., 1978, с. 390–391; *Булгакова В.* Софийский корпус печатей: древнерусские и византийские находки на территории Софийского собора в Киеве // Восточноевропейский археологический журнал, 2000, № 5 (6).

Протягом останніх років трапилось кілька нових знахідок візантійських молівдовулів, що розширює наші знання з цієї тематики і є важливим джерелом до вивчення державної, економічної та політичної історії нашої держави у добу середньовіччя.

Печатка Івана Спанопулоса (мал. 1), представлена у статті третім екземпляром. Раніше два відомих екземпляри були віднайдені в Києві та Новгороді[8]. Рід Спанопулосів відомий у XI–XII ст.

Мал. 1. Молівдовул протопроедра Івана Спанопулоса

1. Опис: кругла свинцева печатка, канал для шнура розташовано вертикально, заготовка відливна.

Лицьова сторона: зображення Богородиці.

Зворотна сторона: напис грецькою мовою у три рядки:

КЄRΘ
АЄΔРО
СПАN

[+Θ(εοτό)]κε β(οή)θ(ει) [Ιωάννη] (προ)έδρο [το]) Σπαν[οπουλ(ο)].

Богородице, допоможи проедру Іванові Спанопулосу.

Розмір загальний 16х15 мм, товщина 3,5 мм, вага 3,2 г.

Місце знахідки: Макарівський р-н, Київська обл.

Місце збереження: Сфрагістична колекція Олексія Шереметьєва № VP-458.

Аналоги двом наступним одноштемпельним молівдовулам (мал. 2–3) були атрибутовані у цьому році К. Смичковим на II Міжнародному нумізматичному симпозіумі "ПриPONTийский меняла: деньги местного рынка"[9]. Окрім всього, публікатор надав інформацію про знахідки відомих йому екземплярів у Рівненській та Львівській областях та ототожнив

[8] *Янин В.Л.* Указ. соч., с. 51–53.

[9] *Смычков К.Д.* Несколько моливдовулов с территории Древней Руси и Херсонеса (по материалам частного собрания) // ПриPONTийский меняла: деньги местного рынка, Севастополь, 2012, с. 35.

їх з молівдовулами із Новгорода та Білоозера, які розмістила у каталозі візантійських печаток з теренів Східної Європи В. Булгакова[10].

Мал. 2. Молівдовул дисипата Киріяка

2. Опис: кругла свинцева печатка, канал для шнура розташовано вертикально, гурт печатки оброблено гострим предметом для відокремлення литничків, заготовка відливна.

Лицьова сторона: грецький напис у три рядки:

+СФРА
ГІСМА
ЄІМІ

Навколо лінійний обідок.

Зворотна сторона: грецький напис у три рядки:

ΚVPIA
ΚUΔICU
ΠATOV

Навколо лінійний обідок.

Σφράγισμα είμι / Κυρίακου δισυπάτου.

Печатка дисипата Киріяка.

Розмір загальний 16х18 мм, штемпеля 11 мм, товщина 2 мм, вага 5,6 г.

Місце знахідки: Менський р-н, Чернігівська обл.

Місце збереження: Сфрагістична колекція Олексія Шереметьєва № VP-472.

Мал. 3. Молівдовул дисипата Киріяка

[10] *Bulgakova V.* Byzantinische Bliesigel in Osteuropa. Die funde auf dem Territorium Altrulands / Mainer Verrffentlichungen zur Byzantinistik. Wiesbaden, 2004, n. 1.4.3.

3. Опис: кругла свинцева печатка, канал для шнура розташовано вертикально, гурт печатки оброблено гострим предметом для відокремлення литничків, заготовка відливна.

Лицьова сторона: грецький напис у три рядки:

СФ
ICMA
IMI

Простежується лінійний обідок.

Зворотна сторона: грецький напис у три рядки:

IA
UΔIC
ΠATO

Навколо лінійний обідок.

Σφ(ράγ)ισμα (ε)ίμι / (Κυρ)ία(κο)υ δισ(υ)πάτο(υ).

Печатка дисипата Киріяка.

Розмір загальний 15х15 мм, товщина 2 мм, вага 3,8 г.

Місце знахідки: с. Пересопниця, Рівненський р-н, Рівненська обл.

Місце збереження: Сфрагістична колекція Олексія Шереметьєва № VP-457.

Подані вище молівдовули дисипата Киріака свідчать про активне листування цього, вочевидь, доволі впливового представника візантійської аристократії. Таким чином, подані у публікації дві печатки розширюють кількість відомих до шести, а географічно долучають до місць знахідок Чернігівське князівство. Враховуючи, що в деяких ситуаціях дослідники володіють інформацією про меншу кількість печаток провінційних князів Рюрикового дому, можна лише уявити розмах діловодства цього візантійця. Судячи з географії знахідок (а всі вони мають єдину специфіку – знайдені в місцях важливих торгівельних шляхів), ми маємо справу з людиною, яка мала свій інтерес у економічно активних зонах Русі. Не виключено, що дисипат Киріак міг певний час мешкати на її території.

Наступний молівдовул (мал. 4), що публікується у цьому нарисі, належав представникові роду Тарханіотів. Цей клан добре знаний у візантійській історії. Його представники займали високі посади у державній ієрархії, родичались зі знатними родами Візантії і, навіть, з імператорською родиною Палеологів. Дослідникам відомі понад 80 представників цього роду[11]. Серед Тархоніотів, які мешкали у час, яким можна умовно дату-

[11] *Поляковская М.А.* Место семейного клана в структуре поздневизантийского общества: Тарханиоты // Античная древность и средние века, 1998, вып. 29, с. 153.

вати цю печатку – X ст. – була значна кількість військових високого рангу. Серед них, наприклад Григорій Тарханіот – катепан Італії. На превеликий жаль, стан печатки не дозволяє остаточно атрибутувати, кому саме з Тарханіотів вона належала, але безперечно, її існування свідчить про листування на дуже високому рівні, можливо навіть – на міждержавному.

Мал. 4. Моливдовул представника роду Тархоніотів

4. Опис: продовгуватої форми свинцева печатка, канал для шнура (розірвано) розташовано по діагоналі, заготовка відливна.

Лицьова сторона: дуже пошкоджене зображення фігури. Залишки кругового напису.

Зворотна сторона: грецький напис у чотири рядки:

..Є..П.
.PW..
TWTAPXA
[NI]WTH

Навколо залишки лінійного обідка.

Розмір загальний 25х22 мм, товщина 4 мм, вага 15 г.

Місце знахідки: с. Рогозин, Бориспільський р-н, Київська обл.

Місце збереження: Сфрагістична колекція Олексія Шереметьєва № VP-282.

Останній з поданих до публікації моливдовулів (мал. 5) належав Феофілакту, імператорському протоспафарію та стратигу феми Нікополіса. Територія цієї феми розташована у Західній Греції, вона заснована у IX ст. та проіснувала до 1204 р. Нікополіс був основною морською базою на Адріатичному морі. Сама печатка датується кінцем X – початком XI ст., часом, не дуже спокійним для цієї феми – захоплення більшої частини Болгарією, підтримка слов'янським населенням повстання Петра Деляна. Одноматричні з цією печатки були знайдені у Новгороді, тож це вже третій відомий екземпляр[12]. Феофілакт був чиновником високого рангу,

[12] *Bulgakova V.* Op. cit., n. 1.4.3.

а знахідка трьох його молівдовулів на різних територіях Русі свідчить про довготривалі контакти цього стратига з місцевими елітами.

Мал. 5. Молівдовул Феофілакта,
імператорського протоспафарія та стратига Нікополіса

5. Опис: кругла свинцева печатка, канал для шнура розташовано по горизонталі, заготовка відливна.

Лицьова сторона: погрудне зображення архистратига Михаїла зі списом у правиці та державою у лівій руці. Праворуч залишки від напису:

Λ

(Μιχαή)λ.

Михаїл.

Навколо залишки крапкового обідка.

Зворотна сторона: грецький напис у чотири рядки:

+ΘЄ…
ΛΑΚΤ,R.
СПАΘ,S.
ΤΡΑΤΙ

+Θε[οφύ]λακτ(ος) β(ασιλικὸς πρωτο)σπαθ(άριος) (καί) [σ]τρατη[γὸς Νικοπόλεως].

Феофілакт, імператорський протоспафарій та стратиг Нікополісу.

Навколо залишки крапкового обідка.

Розмір загальний 26х23 мм, товщина 3,5 мм, вага 10,5 г.

Місце знахідки: Бобровицький р-н, Чернігівська обл.

Місце збереження: Сфрагістична колекція Олексія Шереметьєва № VP-1148.

Таким чином, дослідження русько-візантійських контактів набувають іншого ракурсу за умови застосування такого джерела, як сфрагістичні матеріали. Урахування всіх відомих візантійських молівдовулів згодом надасть можливість виявлення контактних зон та місць “осідків” представників візантійських торговельних корпорацій.

Николай Болгов, Кирилл Болгов

КОРИПП И ЛАТИНСКИЙ ЭПОС РАННЕЙ ВИЗАНТИИ[1]

Эпическая поэма Кориппа “Иоаннида” была написана в VI в. и имеет отношение к попытке Юстиниана отвоевать Африку. В частности, это относится к войнам, которые вел его военный магистр Иоанн Троглита для того, чтобы подчинить местные племена берберов, поднявшиеся на восстание после падения Вандальского королевства.

Политическая и военная ситуация, которая образует фон для повествования в поэме, является сложной, но типичной. Коренной народ, сам находящийся в значительном политическом беспорядке, восстает против власти относительно недавних завоевателей, против доминирующей в этот момент “мировой державы” – возродившейся Восточной империи, и получает перевес в результате замешательства, начав попытку восстановить свою гегемонию в регионе. В этих событиях, одной из последних попыток воссоздания Римской империи, мотивами и стратегиями Юстиниана были идеи самых ранних римских завоевателей. Как и в далеком прошлом, воля к господству над беспокойными народами на периферии Римского мира усиливалась чисто коммерческими и торговыми интересами. В случае, однако, мотивов “смирения гордых” и “пощады отдельных” использовались не только традиционные римские лозунги Согласия, основывавшиеся на Законе, но также императивы, введенные христианской верой, которую поддерживал сам император. Корипп сам представляет себя как Вергилий Юстиниана. Его поэма, таким образом, есть риторический инструмент, с помощью которого должны быть оправданы воля и действия императора.

Факты о жизни этого замечательного африканского поэта могут быть извлечены из небытия лишь при обращении к его трудам[2]. Его полное имя – Флавий Кресконий Корипп – упоминается только в одной рукописи (Budensis), которая ныне утрачена; в других случаях он именуется просто как Корипп или Кресконий[3].

---

[1] Работа подготовлена при поддержке Внутривузовского гранта БелГУ 2012 г.

[2] Относительно полные сведения о жизни автора см. в: RE. 4. 1900. S. 1236 и дискуссию в: *Schanz-Hosius*. Geschichte der romischer Literatur. 4.2. 1920. S. 78.

[3] В течение длительного времени Кориппа путали с африканским епископом по имени Кресконий. Эта путаница возникла из-за ошибки в X веке писца, который сделал следующую запись в индексе своей коллекции церковных сочинений: “Соотношение канонов Крескония Африканского епископа изложено в трех главах. Тот же Кресконий войны и победы,

Он родился в Африке, приблизительно в начале VI в., ибо он упоминает свой преклонный возраст в "Панегирике Юстину (II)", написанном в начале царствования этого императора в 565 г.[4] Точное место его рождения и область, в которой он провел свои первые годы, не известны, но вполне вероятно, что он жил в поселении недалеко от Карфагена, города, в котором он поселился в конце своей жизни и читал там свой эпос. То, что сам он не живет в городе, молодой человек утверждает в предисловии к своей поэме, где он говорит: "Буду ли я, кто читал свои труды только в сельской местности, кто недалекий сельский певец, публиковать мои стихи в городе?" (Ioh., Praef. 25–26)[5]. Мы знаем, что он окончил самую раннюю часть своей жизни учителем, не только благодаря его замечательному знанию латинских поэтов классической эпохи, но также и потому, что он упоминается в Codex Matritensis как Африкан Грамматик[6]. Он сам говорит нам, что он писал стихи до того, как созрел замысел эпической поэмы, но ни один из них ее не пережил, и поэтому ныне мы можем только догадываться, что он, возможно, писал буколические стихи, исходя из его собственного заявления о том, что его муза была сельской (rustica)[7]. Не может быть никаких сомнений, что Корипп был свидетелем многих событий, которые он описывает в своей поэме, но пришел ли он в Карфаген до или во время, когда они произошли, и был ли он на самом деле участником кампании Иоанна Троглиты – этого мы не можем знать наверняка. Мы знаем, однако, что он был в Карфагене, вскоре после римской победы над туземцами, так как именно в этом городе он читал некоторые стихи и, возможно, всю свою поэму римским вождям.

которые Иоанн Патриций в Африке одержал над сарацинами, описал в книгах гексаметрами". Такое отождествление ошибочно. Во-первых, нет ничего в жизни Кориппа, что поддерживало бы версию о его епископстве и еще больше аргументов за то, что он им не был. Во-вторых, слово "Сарацины" показывает, что переписчик в этом месте имел в виду не Африканские войны, которые велись при Юстиниане, а действия против сарацин в конце VII столетия. Герой этих событий не мог быть героем эпоса Кориппа, это не более поздний полководец Иоанн Патриций. Дальнейшую дискуссию об этом см. в издании И. Беккера сочинений Кориппа в CSHB, 28 (Bonn, 1836) и в RE. 1236 (Skutsch).

[4] In laudem Iust. Aug. Min., praef. 37–38. См. это сочинение в издании А. Камерона (London, 1976).

[5] Все ссылки на это произведение даются по изданию Дж. Диггла и Ф. Р. Д. Гудьера (Cambridge, 1970).

[6] По вопросу о карьере Кориппа как учителя мы можем судить по композиции "Иоанниды" и его последующей деятельности в Константинополе. См. дискуссию у Б. Болдуина и А. Камерон в Class. Quart., vol. 28, p. 372–376; vol. 30, p. 334–339.

[7] Ioh., Praef. 28.

Действительно, составление и чтение “Иоанниды”, возможно, были причиной высылки Кориппа из Африки и его появления в Константинополе, так как в предисловии к поэме он просит о милости[8]. В любом случае, в следующий раз, когда мы слышим о нем, он находится в столице и занимает должность при императорском дворе. Он называет эту должность principis officium[9], но не предоставляет своим читателям никакой дополнительной информации о ее точном характере. Позже он пишет о важной роли письма в работе, которую он делает, и, если он сам не упоминает об этом в тексте своей второй поэмы, Панегирика, это может означать, что он работал в качестве секретаря (нотария)[10]. Если он занимал должность секретаря, мы можем далее предположить, что он, возможно, работал в должности квестора Анастасия, которому он посвятил свой панегирик. В заключение, отметим, что не исключено, что он был в некотором роде заинтересованным в работе с западными и африканскими делами, потому что он упоминает в первой книге своего Панегирика двух лиц, которые были связаны с этими частями империи: Фома, возможно, был префектом Африки[11], а Магн, возможно, был аудитором в Италии[12].

Корипп написал свой панегирик вскоре после смерти Юстиниана и воцарения Юстина Младшего. Еще раз он написал произведение, чтобы получить пользу, но теперь он ограничивается лишь некоторыми неудачами, от которых он страдал. Он описывает свои беды в расплывчатых словах в предисловии к своей поэме[13], но их точная природа не может быть определена. Использованные им слова nudatus propriis в этом контексте указывают на потерю имущества, может быть, в Африке, в связи с потрясениями, но его ссылка на раны остается загадкой[14].

Партш, один из первых издателей Кориппа, относит составление панегирика к концу 567 г.[15] В любом случае, эта поэма есть последнее,

---

[8] Ioh., Praef. 30.

[9] In laud. Iust., Anast. 48.

[10] Он, к примеру, говорит Юстину: “И ученейший, и правитель знают, что большая часть дел письменных – есть величайший труд переписывания” (In laud. Iust., IV. 184–185).

[11] In laud. Iust., I. 18–21.

[12] Ibid. 22–24.

[13] In laud. Iust., Praef. 41–44.

[14] Этот вопрос обсуждает А. Камерон в своем комментарии к In laud. Iust., 22. Она верит, что поэт поселился в Константинополе, где он заполучил властных друзей при дворе, и что поэма была посвящена императору, но что дальнейшие спекуляции на тему Кориповых проблем невозможны из-за его неразрешимых загадочных замечаний.

[15] Corippi Africani Grammatici libri qui supersunt / Rec. I. Partsch. B., 1879. XX, 150 p. // MGH, AA. III, 2. Также и Фоджини в своем предисловии к изданию Беккера. Партш основывает свою датировку на том, что он берет две ссылки на современные события из Панегирика:

что мы слышим о Кориппе. Получил ли он помощь от императора, мы не можем сказать. Мы можем предположить, однако, что, поскольку он был уже в значительном возрасте, когда писал свою вторую поэму, он умер вскоре после ее составления.

Для информации о жизни Кориппа нужно обратиться в основном к скудным свидетельствам, которые дают его произведения, так как эти стихи сами сохранились в виде отдельных рукописей – "Иоаннида" – в *Trivulitanus* (XIV в.), "Панегирик" – в *Matritensis* (X в.). Названия двух других рукописей, которые включали "Иоанниду", известны, но обе теперь утрачены. Рукопись *Casinensis* была, пожалуй, старейшей, потому что она упоминается в списке XI в., а также в списке XIV в.[16] Что с ними случилось в дальнейшем, однако, мы не знаем. Вторая утраченная рукопись – *Budensis* – была найдена в Буде в начале XVI в., и ее видел автор, известный в то время как Куспиан[17]. Куспиан включил в свое сообщение цитату из пяти строк, надписанную перед текстом первой книги поэмы. Эта цитата на некоторое время создала серьезную проблему для исследователей. Куспианова цитата не начиналась со слова Victoriis, как в рукописи *Casinensis*. Фактически это было открытием третьей сохранившейся рукописи, *Trivulitanus*, что разрешало загадку, сделало ясным, что *Casinensis* включает Вступление к поэме, которое действительно начинается со слова Victoriis и что в рукописи *Budensis* либо не хватало Вступления, либо Куспиан решил не указывать его первые строки, но дал вместо этого начальные строки первой книги.

Рукопись *Trivulitanus* была открыта в начале XIX в. в библиотеке герцогов Тривульци в Милане. В ней не хватает двух страниц текста, а также

заговор Этерия и Абдия (I. 60–61), который, в соответствии с Феофаном (I. 373), был подавлен в 566 г., и лангобардское завоевание (I. 12–18), которое по Павлу Диакону (Hist. Lang. // MGH, SLI, saec. VI–IX, 76) началось с разграбления Италии. А. Камерон согласна с Партшем в датировке поэмы (In laud. Iust.,2) полагая, что первые три книги были написаны в 566 г., а четыре следующие – в этом же году или ранее 564 г. Она усиливает аргументы Партша в области датировок тем, что работа такого рода нуждается в актуальности и, вместе с тем, должна была появиться ненамного позднее вступления императора на трон.

[16] В записи XI в., которая появляется у Павла Диакона (Chronica Monasterii Casinensis // MGH, AA, VII, 747) читаем: "Cresconum de bellis Libycis". В списке XIV в., который видел Фоджини и который называется по его введению Vatic. 3961, читаем: "Liber Cresconii incipit Victoriis".

[17] Joh. Cuspianus. De Caesaribus atque Imperatoribus Romanis, p. 176. В начале рукописи было сделано пять строк, из которых следовало, что автором поэмы о войне Ливийской, в которой Иоанн сражался против афров, в восьми книгах, назван Флавий Кресконий Горипп. Название же ее – Иоаннида. Находится в Королевской библиотеке Буды. Мы должны уточнить, что поэма называется "О войне Ливийской" в рукописи *Casinensis*, но в рукописи *Budensis* и в Веронских эксцерптах, содержащих краткий отрывок из нее, название дается как "Иоаннида, или О войне Ливийской". *Trivulitanus* вообще не имеет заглавия. Варианты реконструкции названия различными специалистами следующие: *Iohannis, Iohanneis, Iohannias.*

последних строк поэмы. Незнание о существовании этой рукописи в течение такого долгого времени связано с тем, что она была ошибочно отнесена к итальянскому автору XIV в. Джованни де Бонис ди Ареццо. В результате она была объединена с его работами до открытия Мадзучелли.

В дополнение к тексту *Trivulitanus*, 22 строки поэмы сохранились в *Veronensis Excerpta*, также XIV в. Хотя осталось лишь несколько строк, *Veronensis Excerpta* может решить проблему, каким образом поэма была разделена на книги. *Trivulitanus* делится на 7 книг, *Budensis* же содержит 8. Из *Veronensis Excerpta* мы знаем, что IV книга из *Trivulitanus* была разделена, по крайней мере, одним редактором, на две книги, начиная со строки 644.

Четыре издания поэм Кориппа появились в XIX в. Первое было подготовлено самим Мадзучелли, оно вышло в свет в 1820 г. Оно включало введение, текст, комментарии и частичный указатель. Следующее издание подготовил И.Беккер, оно вышло в серии CSHB в 1836 г. В это издание текста были включены предисловия Мадзучелли, Руиса, Демпстера, Вонка и Фоджини, а также комментарии и указатель Мадзучелли. Третье издание предпринял Й. Партш в серии MGH в 1879 г. Оно включало ценное введение Партша. Последнее издание этого столетия выпустил М. Печениг в Berliner Studien в 1886 г. Туда вошли краткое предисловие издателя, указатель собственных имен и трудных мест или неиспользуемых слов, а также интерпретации многих особенностей поэм.

В XX столетии первым изданием “Иоанниды” стала публикация Дж. Диггла и Ф. Р. Д. Гудьера в Кембриджском университетском издательстве в 1970 г. Два редактора распределили свою работу так, что Диггл принял на себя ответственность за предисловие и нечетные книги, Гудьер – за остальное. Они уверяют своих читателей, однако, что тщательно проверили работы друг друга и что текст представляет собой лучшее решение обоих редакторов.

В своем предисловии поэт сообщает читателю, что он написал свое эпическое произведение для того, чтобы получить благосклонность римских правителей в Африке, по-видимому, Иоанна и его сотрудников (Ioh. Praef. 29–30, 36). Поэт в таком положении может считаться с исторической точностью менее, чем с более важным для него получением покровительства. В связи с этим, вероятно, справедливо сделать вывод, что африканское происхождение Кориппа было близко к событиям, что он рассказывал и, следовательно, может дать нам много информации и деталей. Факты, которые у него нет причин искажать, географические и этнографические сведения, к примеру, вероятно, представлены точно. Вопросы, которые касаются его покровителей и их личных и имперских интересов, однако, часто приходится подвергать тщательной проверке.

Надежда Верещагина

ВЫШГОРОДСКИЙ МЕМОРИЙ СВЯТЫХ СТРАСТОТЕРПЦЕВ БОРИСА И ГЛЕБА В СИСТЕМЕ САКРАЛЬНЫХ ТОПОСОВ ДРЕВНЕГО КИЕВА

Агиографическим текстам борисоглебского литературного цикла и некоторым аспектам культа святых князей посвящена обширная научная литература. В данной же работе рассматривается вопрос, требующий отдельного изучения: роль и значение вышгородского мемориального комплекса в формировании сакральных топосов древнего Киева.

В 1015 г. в развернувшейся после смерти Владимира братоубийственной войне за обладание киевским столом погибли юные сыновья великого князя Борис (в крещении Роман) и Глеб (в крещении Давид), получившие в киевских литературных памятниках именование страстотерпцев. Согласно агиографическим текстам, Борис был тайно погребен в древней резиденции киевских князей в Вышгороде у церкви св. Василия. Место захоронения Глеба, убитого близ Смоленска, оставалось неизвестным и было обнаружено по чудесным знамениям: на него указали огненный столб, горящие свечи, ангельское пение, которые видели и слышали прохожие. По распоряжению сына Владимира Ярослава тело Глеба, оказавшееся целым и благоуханным, было торжественно "*съ крьсты, и съ свещами мъноземи, и съ кандилы, и съ честию многою*" перенесено в Вышгород и положено в могилу Бориса[1]. Святое место вскоре прославилось чудесами.

В княжение Ярослава Владимировича и было положено начало церковному прославлению и всенародному почитанию святых князей. При Ярославе мощи князей-мучеников переносились дважды: вначале в однокупольную церквушку, а затем в новый пятикупольный храм, посвященный "блаженным страстотерпцам Борису и Глебу". По свидетельству Нестора, Ярослав украсил церковь *"всякыми красотами, иконами и иными писмены"* и распорядился написать образы братьев*: "Повеле же и на иконе святою написати, да входяще вернии людии въ церковь ти видяще ею образъ написанъ, и акы самою зряще, ти тако с верою и любовию покланяющеся има и целующе образъ ею"*[2].

---

[1] Сказание и страсть и похвала мученикам святым Борису и Глебу // Святые князья-мученики Борис и Глеб / Исслед. и подг. текстов Н.И. Милютенко. СПб., 2006, с. 307–308.

[2] Чтение о святых мучениках Борисе и Глебе // Памятники древнерусской литературы. Пг., 1916, вып. 2. Жития святых мучеников Бориса и Глеба и службы им / Подг. Д.И. Абрамович, с. 18.

На протяжении столетия в Вышгороде возводились, сменяя друг друга, патрональные храмы, выполнявшие роль усыпальниц-мемориев. Очередное перенесение мощей святых в новопостроенную каменную церковь состоялось в 1072 г., по Ипатьевской летописи 20 мая, а по Лаврентьевской – 2 мая. Участие в этом событии представителей правящей династии и пяти святителей во главе с митрополитом Киевским указывает на *"высший церковный ранг акта"*[3].

Особую заботу о реликвиях святых князей проявил внук Ярослава Владимир Всеволодович Мономах. В столетнюю годовщину гибели Бориса и Глеба 1–2 мая 1115 г. состоялось последнее, особо торжественное перенесение священных останков в новую каменную церковь. По древнему скандинавскому обычаю предков раки с мощами перевозились на санях, которые тащили за веревки князья-родственники и бояре (таким же образом в 1072 г. перевозили каменную раку Глеба). Перенесение сопровождалось огромным стечением народа и праздновалось три дня.

В месяцесловах XII – начала XIV в. по частотности упоминаний одним из наиболее распространенных празднеств является день перенесения мощей 2 мая, древнейшие известия о котором зафиксированы в источниках второй половины XII в.[4]

Почитание святых мучеников вскоре перешагнуло границы Руси. Схизма, расколовшая в 1054 г. славянский мир на Slavia Orthodoxa (с церковнославянским языком культа) и Slavia Romana (с латынью), не помешала утверждению почитания русских князей в католической Чехии. По свидетельству хроники чешского Сазавского бенедиктинского монастыря, тесно связанного с кирилло-мефодиевским духовным наследием и бывшего центром славянского богослужения с 1033 г. по 1097 г., он владел реликвиями святых братьев. В 1095 г. (или 1093 г.) в монастырь были принесены частицы мощей Глеба и Бориса: "in quo continentur reliquiae sancti Glebii et socii ejus"[5], и тогда же там были освящены два алтаря в их честь. По мнению Д. Чижевского, реликвии были перенесены автором Чтения о Борисе и Глебе – Нестором-летописцем, специально посетившим Богемию[6]. Культ киевских святых в Чехии объясняют не только общностью кирилло-мефодиевской традиции, но и родственными связями

[3] *Поппэ А.В.* О зарождении культа свв. Бориса и Глеба и о посвященных им произведениях // Russia mediaevalis. München, 1995, т. VIII, 1, с. 54–55.
[4] *Лосева О.В.* Русские Месяцесловы XI–XIV веков. М., 2001, с. 92, 105–106.
[5] *Флоровский А.В.* Чехи и восточные славяне. Очерки по истории чешско-русских отношений (X–XVIII вв.). V PRAZE, 1935, т. 1, с. 107.
[6] *Якобсон Р.* Работы по поэтике. М., 1987, с. 53.

киевских князей с чешскими Пршемиславичами, венгерскими Арпадовичами и польскими Пястовичами, в той или иной мере причастными к церковнославянско-латинскому билингвизму[7].

Да и в самой Византии киевские князья-страстотерпцы были хорошо известны. В одном из центральных районов столицы – Испигасе – с 1117 г. функционировала патрональная церковь: *"Въ лето 6625 създана бысть церкви свв. мученику Бориса и Глеба в Цареграде на Испигасеи"*[8]. В конце XII в. в "святая святых" Византийской империи – алтаре св. Софии находилась значительная по размеру ("велика") икона св. князей (чудотворная?)[9]. Если принять во внимание, что при основании храма частицы мощей одноименных святых вкладывались в его фундамент, а, кроме того, почитались в самом храме, можно предположить, что мощи св. мучеников были принесены из Вышгорода в Византию и положены в патрональной церкви. Не исключено, что святые реликвии были и в самой Софии, возможно, и в упомянутой выше иконе, поскольку для представителей правящей киевской династии увековечивание памяти их "сродников" в сердце православного мира было акцией исключительно престижной.

Приведенный материал позволяет рассматривать культ киевских страстотерпцев Бориса и Глеба как пример растущего взаимовлияния и "имплантации" местных духовных ценностей в религиозную ткань других культур.

Показательно, что прославление Бориса и Глеба обращено не только к ним лично, но и к их останкам: *"Земля Руская благословися ваю кровью, и мощьми положениемь вь церкви, духомъ божествне просвещаете"*[10].

Вышгородский мавзолей, возведенный над святыми мощами и описанный в источниках достаточно подробно, был первым киевским мемориалом, восходящим к иерусалимскому архитектурному комплексу Гроба Господня – важнейшей христианской святыне. Созданный императором Константином Великим в 325–326 гг., иерусалимский меморий просуществовал в первоначальном виде до разрушения его персами в 614 г. Композиционным ядром сооружения была погребальная пещера, собственно и представлявшая собою гроб со "святая святых" – каменным ложе, не-

---

[7] *Huňáček V.* K nejstarším vztahům rusko-českým // Československo-sovětské vztahy. Praha, 1972, d. 1.

[8] Архив историко-юридических сведений, относящихся к России. М., 1855, кн. 2, ч. 1, с. XXV.

[9] Путешествие новгородского архиепископа Антония в Царьград в конце 12-го столетия с предисловием и примечаниями Павла Савваитова. СПб., 1872, стб. 79.

[10] Повесть временных лет [по Ипатьевскому списку] / Изд. подг. О.В. Творогов // БЛДР. СПб., 1997, т. 1: XI–XII века, с. 182.

когда принявшем тело Христово. Пещеру осенял шатер-кувуклий (от греч. κουβούκλιον – опочивальня), возведенный над ней в соответствии с античной традицией. В свою очередь над этими святынями высился величественный храм-ротонда Воскресения (Анастасис). Погребальная пещера, кувуклий-киворий и храм составляли единое литургическое целое – "Новый Иерусалим" – свидетельство смерти и воскресения Христа.

Иерусалимский комплекс, разрушенный персами, был восстановлен императором Ираклием (610–641). В 1009 г. мемориал был почти полностью уничтожен мусульманами и отстроен заново Константином Мономахом к 1048 г. Вместо четырехстолпного кувуклия времен Елены и Константина над Святым Гробом была возведена многоколонная ротонда, очевидно, наследовавшая модель надгробной сени, поставленной в VII в. при императоре Ираклии. Именно этот вариант надгробного кивория был известен в Киевской Руси из паломнической литературы, где святогробский шатер-кувуклий, а вслед за ним и другие надгробные сооружения фигурируют под названием "теремец".

Для стран христианского мира иерусалимский мемориј был высочайшим сакральным образцом, который воплотился в многочисленных местных вариантах. Очевидно борисоглебский комплекс был его киевской интерпретацией.

Источники сохранили сведения о богатейшем убранстве вышгородского погребения святых князей, заслуга в создании которого принадлежала Владимиру Мономаху. Еще в период княжения в Переяславе (1093–1113 гг.) он лично перемерил гробы, оковал и позолотил раки: *"И пришьдъ нощь, примери гроба, расклепавъ же дъскы сребрьныя и позолотивъ. И пакы такоже пришьдъ нощью, и обложивъ, окова чюдодеиная святая гроба страстотрьпьцю Христову мученику Бориса и Глеба"*[11]. Став великим киевским князем (1113–1125 гг.), Мономах выступил одним из инициаторов и организаторов последнего, особо торжественного, перенесения мощей в новую каменную церковь, состоявшееся 1–2 мая 1115 г. Князь намеревался поставить раки посреди церкви и возвести над ними "теремъ серебрянъ". Но из-за разногласий, возникших между князьями-устроителями, место установки рак решил жребий. Гробницы были помещены "в комару", т. е. в нишу аркосолия в стене храма. Однако, Владимир не отказался от своей идеи "терема", воплотив ее в архитектуре и драгоценном оформлении аркосолия, о чем свидетельствуют источники:

[11] Сказание о чудесах святых мучеников Христовых Романа и Давида // Святые князья-мученики.., с. 336.

“окова раце сребромъ и златомъ и украси гроба ею, такоже и комаре покова сребромъ и златомъ, имже покланяются людие, просяще прощения грехомъ”[12]. Сказание о чудесах Бориса и Глеба сообщает об этом подробнее: *“Исковавъ бо сребрьныя дъскы и святыя по нимъ издражавъ, и позолотивъ, покова. Воръ же* [ограждение – *Н.В.*] *серебръмъ и золотъмъ, съ хрустальныими великыими разнизании устрои, имущь пообилу злато, светильна позолочена и на нихъ свеще горяще устрои въину”*[13].

Вероятно комара, где размещались реликвии, была выполнена в форме терема, на что указывал Н. Воронин, а чеканные изображения святых могли быть представлены как на самих раках, так и на сводах терема-аркосолия над ними. Рельефные фигуры святых на гробницах в восточнославянской культуре появились уже в древнем Киеве. По мнению А. Грабара, практика выполнения таких изображений опирается на византийскую традицию[14].

Роскошное оформление борисоглебской усыпальницы, украшенной золотыми и серебряными пластинами с рельефным изображением святых, хрустальными подвесками и позолоченными светильниками, удивляло даже искушенных иностранных гостей. Они утверждали, что *“никде же сицея красоты нестъ, а и многыхъ святыхъ ракы видели”*[15].

На миниатюрах Сильвестровского сборника (2-я половина XIV в.) – самого раннего из сохранившихся “лицевых”, т.е. иллюстрированных списков Сказания о Борисе и Глебе, гробы святых братьев представлены в виде простых прямоугольных ковчегов с накрывающими их крышками[16] и по конструкции аналогичны Святому Гробу, выполненному в форме саркофага, собранного из тесаных плит прямоугольной формы и накрывающей его сверху отдельной плиты.

С Гробом Господним неразрывно связано чудо благодатного огня, символом которого является горящая над ним лампада. В сказании о Борисе и Глебе на месте погребения Глеба люди видели то “стълп огнен”, то “свеще горуще”. Горящие свечи сопровождали перенесение мощей святых братьев. Они же были включены в их погребальный комплекс.

---

[12] Повесть..., с. 312.

[13] Сказание о чудесах…, с. 336.

[14] *Grabar A.* Le thème du “gisant” dans l’art byzantin // Cahiérs archeologiques, 1980/1981, p. 141.

[15] Сказание о чудесах…, с. 336.

[16] Сказание о Борисе и Глебе: Факсимильное воспроизведение житийных повестей из Сильвестровского сборника (2-я половина XIV века). М., 1985, 160 с., ил.; приложение, л. 149, рис. 17, внизу; л. 150, рис. 18, вверху; л. 152, рис. 20, вверху и внизу.

Таким образом, вышгородский борисоглебский мемориал – место упокоения и прославления киевских святых князей, оформленный в русле христианской литургической традиции, – был первой на Руси моделью важнейшей христианской святыни – Гроба Господня.

Дальнейшая судьба борисоглебских реликвий неизвестна. По сообщению проложного сказания, опубликованного по рукописи XVI в., "гробы" Бориса и Глеба были перенесены из Вышгорода в Смоленск на Смядин, в связи с освящением там патрональной монастырской церкви 11 августа 1191 г. В тексте не упоминаются мощи, речь идет о перенесении рак, в которых святые были погребены *"в земле первее в Вышгороде в церкви святого Василия"*[17]. Собственно так эту информацию понимал архиепископ Сергий, указывавший на перенесение именно "ветхих рак"[18]. По мнению А. Поппэ, древние деревянные гробницы почитались в вышгородском мемориале как священные реликвии, что вполне соответствовало христианскому пониманию святости, изначально воспринятому киевскими неофитами. Позже *"именно эти святыни, а не раки с мощами святых, были перенесены в смоленский монастырь на Смядин"*[19].

Однако С. Писарев, предпринявший в конце XIX в. тщательное изучение этого вопроса с привлечением многих источников и исследовательских материалов, полагал, что перенесены были не только гробницы, но и мощи страстотерпцев. Д. Айналов, разделяя эту точку зрения, полагал, что перенесение мощей в Смоленск было вызвано необходимостью избежать уничтожения святынь в связи с постоянной угрозой разорения Киева и его окрестностей степняками[20]. Действительно, неоднократные попытки, предпринятые в 1669, 1702, 1840, 1861 гг. с целью обнаружения святых мощей на территории вышгородского мемориала, не увенчались успехом. Не были найдены ни раки, ни мощи. С. Писарев пришел к выводу, что в храме-усыпальнице оставалась в качестве святыни только рака, в которой прежде стояли обе гробницы[21]. Могли ли гробы с мощами святых князей находиться в общем саркофаге? Обратимся к свидетельствам летописи о перенесении мощей Бориса и Глеба в 1115 г. Вначале сообщается о перенесении раки Бориса в новую церковь, затем раки

---

[17] Проложное сказание об освящении церкви св. Бориса и Глеба и перенесении их гробов из Вышгорода на Смядин в 1191 г. // *Никольский Н.К.* Материалы для истории древнерусской письменности // Сборник ОРЯС. СПб., 1907, т. 82, № 4, с. 114–115.

[18] *Сергий (Спасский), архиепископ*. Полный месяцеслов Востока. Владимир, 1901, т. II, с. 243.

[19] *Поппэ А.В.* Указ. соч., с. 52–53.

[20] *Айналов Д.* Судьба киевского художественного наследия // ЗОРСА. Пг., 1918, т. XII, с. 34–36.

[21] *Писарев С.* Было ли перенесение мощей святых мучеников Бориса и Глеба из Вышгорода на Смядынь? Смоленск, 1897, 60 с.

Глеба. Здесь они были поставлены в центре храма. Когда же возник спор об окончательном месте их установки, *"Давыдъ и Олегъ хотяшета поставити я в комару <···> на правой стороне, идеже бяста устроене комаре има <···> И поставиша я в комару тою, на десней стране, кде ныне лежита"*[22]. Таким образом, речь идет об одной совместной комаре – нише-аркосолие. Летописец отмечает, что Владимир Мономах оковал раку серебром и золотом и украсил гробы. Вполне вероятно, что гробы с останками святых были вложены в одну каменную раку, т.е. использовался двойной саркофаг, который и был установлен в "комаре". В древнем Киеве подобная практика была хорошо известна. Так, в 1078 г. тело погибшего киевского князя Изяслава Ярославича было положено в двойную раку – каменную и мраморную[23]. Вместе с тем, общий саркофаг, учитывая постоянные "нашествия" паломников, стремящихся максимально приблизиться к святыне, должен был быть не только вместительным, но и устойчивым. Он вполне мог представлять собой двухкамерную гробницу, в которой средняя стенка была общей для обеих камер. Использование таких саркофагов в древнем Киеве подтверждают археологические исследования. Тем более, что на формирование парного культа Бориса и Глеба существенно повлиял близнечный миф[24].

В этой связи особенно интересны миниатюры лицевых списков Сказания о Борисе и Глебе – Сильвестровского сборника XIV в. и рукопись Н.П. Лихачева, датируемая концом XV в. Можно полагать, что миниатюристы опирались на известные им исторические реалии. В Сильвестровском сборнике перенесение мощей в 1072 г. представлено двумя отдельными сценами: родственники переносят на своих плечах гробницу Бориса и перевозят на санях гробницу Глеба. Но на миниатюрах, посвященных первоначальному перенесению мощей при Ярославе, тела святых мучеников, обернутые в погребальные пелены, лежат в одной раке[25]. На миниатюрах "Лицевого жития" (рукопись Н.П. Лихачева, XV в.) благоверные князья, завернутые в саван и лежащие рядом в одном саркофаге, изображены несколько раз: при погребении Глеба в Вышгороде, в чуде о прозревшем слепце, при перенесении мощей в пятикупольную церковь, в чуде исцеления "хромца"[26].

---

[22] Повесть.., с. 312.

[23] Там само, с. 238.

[24] *Александров О.* Література Київської Русі: Між міфопоетикою і християнським символізмом. Одеса, 2010, с. 392–399.

[25] Сказание о Борисе и Глебе.., л. 148, рис. 16, вверху и внизу; л. 150, рис. 18, внизу.

[26] *Лихачев Н. П.* Лицевое житие святых благоверных князей русских Бориса и Глеба. По рукописи конца XV столетия. СПб., 1907, рис. 22, 24, 25, 26.

Об общей гробнице говорится в песнопениях святым братьям, известных по списку XII в.: *"Ваша гробница – врач безвозмездный"*[27].

Учитывая выводы С. Писарева, известную в Киеве практику использования двойных саркофагов и миниатюры лицевых списков, можно предположить, что и в последнем вышгородском храме-мемориале гробницы находились в общей раке, которая почиталась как драгоценная святыня и исчезла после ордынского разорения Киева.

Для хранения реликвий святых страстотерпцев предназначались первые киевские энколпионы – наперсные складные рельефные реликварии, появившиеся на рубеже XI–XII вв. и являвшиеся самой популярной формой нагрудного креста. Современной науке известно около 150 экземпляров, найденных в абсолютном большинстве на южнорусских землях. Учитывая количество борисоглебских наперсных мощевиков, естественно предположить, что большинство вложений было представлено вторичными реликвиями.

Известны и персональные ковчеги, надписи на которых свидетельствуют о том, что некогда в них были вложены мощи святых киевских князей:

- наперсный серебряный двойной ковчег-мощевик. Внутренний ковчежец квадрифолийной формы датируется первой половиной XIII в. Внешний мощевик – также в виде квадрифолия – датируется первой четвертью XIV в. (Музей "Московский Кремль")[28];

- золоченый серебряный крестообразный ковчег XVI в., в который вложена створка медного литого энколпиона XIII в. с изображением Бориса и Глеба (Загорский музей)[29];

- серебряный складень-мощевик 1561 г., подаренный митрополиту Филиппу (1566–1569 гг.) новгородским боярином Семеном Трусовым (Музей "Московский Кремль")[30];

- серебряный напрестольный крест 1561–1562 гг., вложенный в Соловецкий монастырь (Музей "Московский Кремль")[31];

---

[27] *Серегина Н.С.* Песнопения русским святым. СПб., 1994, с. 323, 461.

[28] *Стерлигова И.А.* Ковчег-мощевик наперсный двойной // ХРМК. М., 2000, кат. № 4, с. 43–45.

[29] *Николаева Т.В.* Произведения мелкой пластики XIII–XVII веков в собрании Загорского музея. Каталог. Загорск, 1960, №№ 8а–8б, с. 102–103; *Пуцко В.Г.* Кресты-мощевики и ковчеги-мощевики XIV–XVI в. в Троице-Сергиевой Лавре // Древняя Русь. Вопросы медиевистики, 2006, № 2, с. 84.

[30] *Моршакова Е.А.* Складень-мощевик Семена Трусова // ХРМК. М., 2000, кат. № 12, с. 59–62.

[31] Там же, кат. № 12, с. 62.

- драгоценный крест-мощевик, 1660-е гг. (частное собрание, Москва)[32].

Напомним, что мощи Бориса и Глеба в XI в. почитались в Сазавском чешском монастыре. Еще одна реликвия – меч св. Бориса – известна как святыня Северо-Восточной Руси[33].

Таким образом, почитание святых реликвий, восходящее к общехристианской традиции, было характерно для ранней киевской Церкви. Показательно в этом отношении почитание мощей благоверных князей Бориса и Глеба, тесно связанное с культом самих святых. Оно воплотилось прежде всего в возведении вышгородского мемориала, архетипом для которого служил иерусалимский меморий Гроба Господня и который, в свою очередь, стал важной составляющей древнекиевского комплекса сакральных топосов.

[32] *Гнутова С. В.* Крест-мощевик (колыбельный, царевича Ивана Алексеевича?) // ХРМК. М., 2000, кат. № 15, с. 68.
[33] ПСРЛ. Т. 1: Лаврентьевская летопись. М., 1997, стб. 369; *Айналов Д.* Указ. соч., с. 38–39.

Ирина Вильчинская

ТЕМА ТЕОФАНИИ В СТЕНОПИСИ СОФИИ КИЕВСКОЙ XI–XIX вв.

Идея присутствия, пребывания Бога в мире и его проявлений поднималась еще в иудаизме и нашла свое отражение в одном из Его имен – Шехина (с евр. “пребывание”). Первоначально это понятие в Ветхом Завете связывалось с осененным херувимами Ковчегом Завета в скинии Моисея, потом с храмом Соломона (Исх. 25, 8: Царств 8, 12–13). Более широкое представление о Божественной вездесущности дают библейские описания Богоявления (Теофании) Моисею в Неопалимой Купине (Исх. 3), в облаке на горе Синай, Илии в дуновении ветра (3 Царств 19, 12), Исайе – в явлении серафимов (Ис. 6), Иезекиилю – на колеснице серафимов (Иезек. 1). Идея вездесущности Бога в христологическом аспекте Нового Завета находит свое отражение в таких понятиях, как Логос (Слово), Премудрость Божья (София), Святой Дух. Одним из наиболее распространенных представлений Богоявления стали представления об ангелах как зримых изъявлениях воли Божьей.

Существование могущественных сверхъестественных существ – ангелов засвидетельствовано в книгах Святого Письма. Они являются частью того невидимого мира, который был сотворен волею Всевышнего и свидетельством Его безграничного могущества. Бог не являет людям своего лика, Он являет свою волю и деяния именно через этих небесных созданий. В библейских текстах слово “ангел” (в пер. с греч. “вестник”, с евр. “посланник”) встречается несколько сот раз и каждое явление ангелов является проявлением теофании.

Небесные образы ангелов с самого начала заняли главенствующее место в образном мире христианского искусства. Их эфирные, преисполненные светом образы, являют собой зримое воплощение небесного света Божьей Премудрости – Софии. Их присутствие в различных сюжетах подчеркивает значимость того или иного события. При этом подчеркивается их деятельная природа. При различных обстоятельствах это – духи-воины, посланники Божьи, защитники и посредники между Богом и людьми.

Образ ангела, появляющийся уже в раннехристианском искусстве второй половины III – первой половины V вв., сохраняется в неизменном виде до наших дней. Это образ юноши с крыльями, одетого в тунику и палий. Следует отметить, что на образе ангела, созданном византийско-

православным искусством, не отразились позднейшие межконфессиональные расхождения и иконы с изображением ангелов как западного, так и восточного образца, они воспринимаются как всеобщее достояние Вселенской христианской Церкви.

В ангельской иерархии выделяются 8 главенствующих архангелов (с греч. "ангел высшего ранга", "главенствующий" над ангелами).

Культ архангелов, получивший распространение в Восточной Церкви, вначале ограничивался четырьмя – Михаилом (особенно почитаемым в Константинополе), Гавриилом, Рафаилом и Уриилом. Постепенно их круг расширился до 7, к ним прибавились Иегудиил, Варахаил и Селафиил. Со временем к ним присоединился еще один – Иеримиил. О "сфере влияния" каждого из архангелов говорят их имена.

Так, главенствующим в этом сонме признается архистратиг Михаил (с греч. "верховный военачальник", а с евр. "Кто, как Бог") – предводитель воинства Господнего. Гавриил, следующий за ним, имя которого обозначает "Сила или Мощь Божья". Считался в Ветхом Завете охранителем избранного народа. Христиане считают, что именно он доносит молитвы людские до небес. Гавриил также вестник, носитель Божественных откровений. Архангел Рафаил – "Исцеление Божье", Уриил – "Светел как Бог" или "Огонь", Селафиил – "Молитвенник Божий" или "Ангел молитвы", Иегудиил – "Хвала Богу" или "Слава Богу", Варахиил – "Благословение Божье", Иеремиил – "Высота Божья" или "Возвышение Божье".

В росписях киевского Софийского собора, который создавался по лучшим образцам византийского искусства, очень широко представлены сцены архангельских явлений и деяний. Изображения ангелов несут особую символику в росписях софийского храма. Как отмечал Г. Фроловский, в византийской иконографии выделялись два независимых один от другого сюжета, представляющих образ Софии – Премудрости Божьей. Во-первых, Христос, Премудрость и Слово в виде "Ангела Великого Совета" (Ис. 9, 6). Поэтому давние писатели и отцы Церкви называют иногда Христа и Ангелом, или Архангелом и даже – Архистратигом, как провозвестника воли Божьей. И, во-вторых, персонификация Премудрости по примеру античных персонификаций, в женском образе[1].

В киевском соборе образным воплощением идеи храма Святой Софии является мозаичный монументальный силуэт Оранты в конхе главного алтаря. Именно к нему направлено все движение в храме.

[1] *Георгий Фроловский, протоиерей.* О почитании Софии, Премудрости Божией, в Византии и на Руси // Альфа и Омега. М., 1995, № 4, с. 148.

Вместе с образом Христа-Вседержителя они персонифицируют образ Премудрости Божьей – Софии. Образы ангелов и архангелов, присутствующие во многих сюжетах настенных росписей, являются зримым напоминанием божественной вездесущности и всемогущества Создателя. Таким напоминанием служат четыре фигуры архангелов, окружающие престол Творца и Владыки мира в зените главного купола. Фигуры небесных стражей престола создают в куполе форму креста, указывая на все стороны света. Архангелы Михаил, Гавриил, Рафаил и Уриил представляют все чины ангельских сил перед лицом Владыки[2].

Традиционной для христианских храмов, и, одновременно, очень выразительной, является мозаичная композиция "Благовещенье", размещенная на двух столбах Триумфальной арки. На северном столбе расположена динамичная фигура архангела Гавриила, направляющегося к Деве Марии. Он в белых праздничных одеждах, подчеркивающих важность и торжественность момента провозглашения Благой Вести. Дева, в одежде глубокого синего цвета, с мотком драгоценного кокцина в руке, смиренно склонила голову, внимая небесному посланнику и покорно принимая свою судьбу. Обычно сцена Благовещенья торжественно открывает христологический цикл и имеет несколько иконографических схем. Литературными источниками для них послужили каноническое Евангелие от Луки (1, 26–39) и Протоевангелие от Иакова (11). Последнее сообщает о явлении Гавриила Марии во время прядения ею завесы для иерусалимского храма (или Второго Благовещения) с известием, что она избранница Бога и станет матерью Спасителя мира. Иконография этой композиции складывается до V в., причем ангел изображается первоначально бескрылым (изображение из катакомб Пресциллы, III в.). Крылья у ангелов появляются после V–VI вв. Марию изображают как сидя, так и стоя перед ангелом. Разнится жестикуляция Девы, которая передает в различных сюжетах различные оттенки ее душевного состояния. В софийском Благовещении образ Марии приобретает черты особенной лиричности, женственности, чистоты и представляет собой образец полноты покорности воле Божьей.

Особенная значимость этого сюжета подтверждена одновременным повторением его во фресковых композициях алтарной, скрытой от глаз обычных прихожан, части – в алтаре свв. Иоакима и Анны. Это "Благовещенье

[2] *Бенчев И.* Иконы ангелов. Небесные посланники. М., 2005, с 83; *Бобров Ю.Г.* Основы иконографии древнерусской живописи. СПб.,1995, с. 38–39; *Никитенко Н.Н.* Собор Святой Софии в Киеве. М., 2008, с. 104–124.

Марии у колодца" или "Первое Благовещенье" и "Благовещенье за пряжей". Во всех этих сюжетах сохраняется очень лиричная, трогательная атмосфера.

В сцене "Благовещенье Марии у колодца", в левом верхнем углу расположено оплечное изображение архангела Гавриила, который правой рукой благословляет Марию. Дева стоит у колодца, в который она спустила ведро на веревке. Левая рука вскинута в непроизвольном жесте при внезапном появлении небесного посланника. В выражении лица, повернутом к ангелу, повороте головы, мастерски передано удивление. Иконография "Благовещения Марии у колодца" сложилась до VII в., эта сцена чаще всего встречается именно в стенописи, но со временем, она вытесняется другими благовещенскими изводами. Таким образом, софийское "Благовещение Марии у колодца" является одним из старейших сохраненных образов архаичной иконографии этого сюжета в монументальной стенописи (рис. 1).

Рис. 1. Благовещение Марии у колодца.
Алтарь свв. Иоакима и Анны. Фреска, XI в.

Фресковая композиция "Благовещение Марии за пряжей" практически повторяет предалтарную мозаичную композицию. Жесты архангела в обеих композициях схожи, но фресковому изображению Гавриила присуща большая экспрессия – он только спустился с небес, правое

крыло уже сложено, левое еще в движении. И сам ангел изображен в движении – он направляется к Деве. Правая рука направлена к Марии в благословляющем жесте. Мария стоит перед архангелом, держа в левой, высоко поднятой руке, нитку, проходящую и через правую, низко опущенную, руку. За ее спиной просматриваются портал храма с приоткрытой завесой. Образ храма здесь – и аллюзия на иерусалимский храм, завесу для которого пряла Мария, и символ Марии-храма, вместилища Бога, соединившего небо и землю (рис. 2).

Рис. 2. Благовещение Марии за пряжей.
Алтарь свв. Иоакима и Анны. Фреска, XI в.

Тему архангельских явлений продолжают необычайно выразительные фресковые сюжеты сводов боковых пределов. Само посвящение боковых пределов – Георгию Победоносцу и архистратигу Михаилу – символически связано с выбором заказчиков, киевских князей – проводников христианства и его укрепления на Руси. Так же, как Георгий и Михаил одолевали змея-сатану мечом, так и Владимир одолел язычество крестом[3]. Традиция создания циклов с изображением архангела Михаила

[3] *Нікітенко Н.М.* Образи засновників Софії Київської в сюжетах її бічних вівтарів // Софійські читання. Матеріали V міжнародної науково-практичної конференції "Духовний потенціал та історичний контекст християнського мистецтва" (Київ, 28–29 травня 2009 р.). К., 2010, с. 130.

оформилась еще в Константинополе. В помещениях храмов они чаще всего размещались в боковых приделах, что мы можем наблюдать и в Софии Киевской. Сам образ архангела Михаила, очень почитаемый в Византии, постепенно стал также популярным и на Руси как покровителя княжеской дружины и патрона самого князя. Сцены на сводах предела св. Архистратига Михаила иллюстрируют архангельские деяния как Ветхого, так и Нового Завета. Перед поясным фронтальным изображением архистратига Михаила в конхе алтаря на сводах вимы расположены две "программные" композиции – "Низвержение сатаны в ад" и "Единоборство с Иаковом". Невзирая на неполную сохранность изображений, ощущается огромная экспрессия и эмоциональное напряжение событий, особенно в композиции "Единоборство". Эта сцена фиксирует момент наивысшего напряжения упорной борьбы Иакова с посланником Божьим. Сюжет композиции "Низвержение сатаны в ад" визуализирует триумфальный момент преодоления архистратигом Михаилом самого олицетворения сил зла и низвержение его в бездну ада.

Н. Никитенко усматривает в выборе этих сюжетов прозрачную аллюзию на актуальную для того времени историческую канву – тему крещения Руси. Как Иаков с Богом, так и Владимир в начале своего княжения боролся с христианством, однако после Богоявления князю он отказался от "идольстеи льсти", разрушил капища языческие и крестил Русь. Непреодолимую силу христианства демонстрирует и величественный образ архангела, преодолевшего и сбросившего в бездну сатану[4].

Дальше, на сводах, изображены еще четыре сцены ангельских явлений: "Явление архангела Михаила Валааму" (Чис. 22, 22), "Явление архангела Михаила Иисусу Навину" (Нав. 5, 13–15), "Явление архангела Агари" (Быт. 31, 14–19) и "Явление архангела Гавриила Захарии" (Лк. 1, 5–14, 16–22).

На северном склоне свода Михайловского придела, также согласно византийской традиции размещения изображения Гавриила, выполнена сцена "Явление архангела Гавриила Захарии"[5].

Изображение архангела Гавриила, которого наравне с Михаилом иногда называют архистратигом, часто можем видеть рядом с последним. В сцене явления Гавриила Захарии благовестник открыл Божественное Откровение первосвященнику о рождении у него сына – Иоанна Крестителя, во время богослужения Захарии в Иерусалимском храме. За сомнение Захарии он был покаран немотой до самого рождения сына. Сцена на проти-

[4] *Нікітенко Н.М.* Вказ. праця, с. 136.
[5] *Бенчев И.* Указ. соч., с. 96.

воположном, южном склоне свода, хотя и сохранилась в масле XIX в., повторяет более ранний фресковый сюжет XI в., который звучит антитезой предыдущему. Это – "Явление архангела Агари"[6]. Агарь, служанка Авраама и Сарры, родила сына Исмаила бездетному в то время Аврааму. Но после рождения Саррой, женой Авраама, сына Исаака, Агарь изгоняется из дома. Мать с сыном обречены на смерть от голода и жажды в пустыне Вирсавии. Но безграничная вера и молитва матери спасает им жизни. В ответ на пламенную и отчаянную молитву Агари к Богу перед ней предстает архангел, указывая путь к спасению и предрекая великую судьбу ее сыну и его потомкам. В тексте нет имени небесного посланника, поэтому здесь возможны различные допущения. Возможно, что этим архангелом был Селафиил, которого Господь посылает молящимся с великой верой и надеждой.

Ветхозаветный сюжет явления архистратига Михаила Валааму, который слыл могущественным языческим пророком и предсказателем, в софийской фреске передан очень динамично и выразительно. Архангел преграждает путь Валааму, направляющемуся, по зову царя моабитов, наслать проклятие на защищаемый Богом народ израильтян. Валаам, пораженный чудом явления архангела, схватился за голову, его лицо отражает сложную палитру чувств – это и удивление, и испуг. И прозрение. Именно прозрением, избавлением духовной слепоты, считалось в средневековье избавление от язычества путем крещения. Поэтому Н. Никитенко видит параллель между появлением этого и других, семантически связанных между собой сюжетов в главном митрополичьем храме Киева, и историческими событиями конца X в. – крещением Руси Владимиром. Отзвуки этих событий, по мнению исследовательницы, прослеживаются и в сюжете "Явление архангела Иисусу Навину". Иисус Навин – вождь израильтян и преемник Моисея, приведший свой народ в землю обетованную, имея поддержку со стороны Бога, за шесть лет завоевал эту землю и разделил ее между двенадцатью коленами израилевыми. Перед смертью он завещал своему народу строго сохранять свою веру и чистоту перед Богом. Архангел Михаил явился ему накануне взятия Иерихона и, явив ангелу покорность перед Божьей волей, Навин получил благословение и поддержку в этой битве. Софийская фреска отличается своим оригинальным решением, хотя и в пределах устоявшейся византийской иконографии. Иисус Навин, согласно традиции, изображен дважды – обращающимся к небесному посланнику и преклоняющимся перед ним. Но некоторые детали композиции отличаются от традиционных изображений.

[6] Сюжет атрибутирован Н. Никитенко: *Нікітенко Н.М.* Вказ. праця, с. 136.

Так, Иисус Навин протягивает к ангелу не копье, соответственно византийским композициям, а свиток, символизирующий напоминание о наследовании от Моисея Закона Божьего. Также оригинальным является сам образ Иисуса Навина – его лицо с выразительными портретными чертами нордического типа резко контрастирует с подчеркнуто семитскими чертами лиц его спутников. И это, согласно исследованиям Н. Никитенко, является инициированием князя Владимира, заказчика стенописи, чья внешность воплощена в образ Иисуса Навина[7].

Тема Богоявления Аврааму разворачивается циклом фресковых сюжетов на хорах собора. Так, в западной части южных и северных хор презентованы композиции "Явление Аврааму трех странников", "Гостеприимство Авраама", "Жертвоприношение Авраама", которые последовательно иллюстрируют ветхозаветную историю праотца Авраама (Быт. 18, 1–16; 22, 1–13).

Эта тема находила свое отражение в живописи с древнейших времен. Сюжеты явления Бога Аврааму в виде трех ангелов (или Ветхозаветной Троицы) были найдены уже на стенах римских катакомб и датированы IV в. Этот сюжет обычно включал в себя изображения трех ангелов, либо присоединял к ним также образы Авраама и Сарры. Софийский вариант предлагает нам развернутую форму этой ветхозаветной темы.

Праведному Аврааму было дано Божественное откровение, что он, как ревностный хранитель истинной веры, был избран стать праотцем избранного народа и в дальнейшем хранящего истинность веры. Но Авраам и его жена Сарра оставались бездетными. Однажды, в знойный день, когда Авраам отдыхал в тени дуба, перед ним появились три странника. Авраам предложил им отдохнуть и поесть. Во время трапезы один из странников сообщил Аврааму, что через год у него родится сын. Супруги были уже очень преклонного возраста, Сарра даже не скрывала своих сомнений относительно пророчества гостя. Но Авраам понял, что с ними общался Сам Бог. Через год пророчество сбылось, Сарра родила сына Исаака, а когда тот подрос, Бог, желая испытать крепость веры авраамовой, повелел ему принести сына в жертву. Авраам, покорный воле Господа, прошел испытание, проявив готовность совершить жертвоприношение собственного сына.

Представленные в Софийском соборе сюжеты отличаются выразительностью образов, эмоциональностью. Авраам представляет собой образец непоколебимой веры и преданности Богу, без колебаний готовый внимать велениям Творца и исполнять Его волю. Вначале Авраам встре-

[7] *Нікітенко Н.М.* Вказ. праця, с. 138–139.

чает трех неизвестных путников и, еще не узнавая их ангельской сущности, выказывает достойное уважение и гостеприимство. Фреска представляет нам почтительно склоненную фигуру Авраама перед тремя путниками-ангелами со свернутыми за спиной крыльями. Радушно приняв и угостив их в своем жилище, он получает Божественное Откровение и, вместе с ним, надежду на наследника. На фреске мы видим тех же странников уже за накрытым столом. Авраам с Саррой прислуживают гостям, оказывая им уважение. Но особенно выразительной, исполненной драматической экспрессии, является сцена "Жертвоприношение Авраама". Перед нами отец, вероятно трагически преодолевший свои родительские чувства, решительно заносит жертвенный нож над головой единственного, и такого долгожданного, сына. Он готов выполнить порученную ему миссию до конца. В отдалении стоит навьюченный охапкой сухого хвороста ослик для жертвенного костра, готового принять на свое огненное ложе тело жертвы. И в этот решающий момент перед Авраамом появляется крылатая фигура ангела, несущего слова надежды и утешения: жертвой, угодной Богу, должен стать агнец, запутавшийся в ветвях кустарника. Его мы видим в правом верхнем углу композиции.

В "Слове о Законе и Благодати" митрополита Илариона, произнесенном на Киріопасху 1022 г., сюжет "Гостеприимство Авраама" сравнивается с Благовещеньем[8]. В то же время, эти сюжеты связаны и с темой Евхаристии. Так же, как и еще одна тема, представленная фресковой композицией на северных хорах – "Три отрока в пещи огненной".

Этот сюжет иллюстрирует рассказ из книги пророка Даниила о трех отроках Анании, Азарии и Мисаиле, которые пострадали за веру и были брошены по приказу Навуходоносора в огненную печь. И лишь благодаря своей беззаветной вере и молитве они были спасены заступничеством посланца Бога – архистратига Михаила. Это изображение стало одним из распространенных христианских символов силы молитвы и Воскресения. К примеру, Климент Римский приводит эту историю вместе с историей пророка Даниила, как пример возвышения праведников. Не случайно день памяти пророка Даниила совпадает с днем памяти трех иудейских отроков (17 декабря), и в этот день отправлялась особенно торжественная служба в храме св. Софии Константинопольской. В литургическом тексте, читаемом в этот день

[8] *Молдован А.М.* Слово о законе и благодати Илариона. К., 1984, с. 80–81; о датировке "Слова" Илариона см.: *Нікітенко Н.М.* Датування "Слова" митрополита Іларіона в контексті новітніх досліджень Софії Київської // Студії з архівної справи і документознавства, 2010, т. 18, с. 125–134.

("Послание к евреям"), эти события связываются с Воскресеньем Христовым и поминаются как ветхозаветные прообразы Христа[9].

В софийском сюжете изображены фигуры трех иудейских юношей в раскаленной печи. Справа – фигура служителя, подбрасывающего еще дрова в печь. На юношах плащи с тавлиями. Над ними – фигура архангела Михаила с распростертыми крыльями. Интересно, что образы трех отроков еще дважды встречаются во фресковых росписях Софии Киевской – в центральном нефе, на первом от алтаря северном столбе, а также на стене Георгиевского придела.

В алтаре свв. апостолов Петра и Павла сохранилась еще одна фресковая иллюстрация деяний архангельских – "Изведение ангелом апостола Петра из узилища"). По мнению Г. Логвина, для вновь окрещенной Руси чрезвычайно важно было запечатлеть в сознании неофитов мысль о том, что крещение – единственный путь к спасению. Подтверждение этому мы находим в выборе сюжетов Петропавловского алтаря в целом и в частности, в упоминаемом сюжете – богоспасение избранных[10].

Таким образом, мы видим, что рассмотренные мозаичные и фресковые композиции XI в., иллюстрирующие деяния архангельские, являясь неотъемлемой составляющей программы стенописи Софии, мастерски соединили традиционные иконографические формы византийского канона с исторической канвой христианизации Руси.

Но Софийский собор сохраняет также художественное наследие и последующих эпох. Традиция использования сюжетов с явлениями архангелов продолжалась и позднее, когда на стенах храма появляются новые росписи.

Новым выдающимся этапом в истории обновления собора становится эпоха Петра Могилы (30–40-е гг. XVII в.) и Ивана Мазепы (конец XVII – начало XVIII в.). С этого времени сохранился уникальный архитектурно-художественный ансамбль в южной и северной внешних галереях, перестроенных в приделы. В восточной части северной галереи по заказу митрополита Киевского Петра Могилы была обустроена часовня – усыпальница для мощей князя Владимира[11]. На внутренней поверхности арки сохранились редкостные изображения огненных Серафимов, выполненные клеевыми красками в конце XVII в.

---

[9] *Ошарина О.В.* Сюжет "Три отрока в пещи огненной" в коптском искусстве // Античная древность и средние века. Екатеринбург, 2006, вып. 37.

[10] *Логвін Г.Н.* Собор Святої Софії в Києві. Фотоальбом. К., 2001, с. 112.

[11] *Нікітенко Н.* Свята Софія Київська: історія в мистецтві. К., 2003, с. 235-238. Исследовательница убедительно доказывает появление акафистных сюжетов внутри часовни в эпоху Петра Могилы.

На стенах часовни сохранились некоторые сцены, иллюстрирующие Акафист Богородицы и отражающие возрождающийся в то время дух победы православия. На северной стене, ближе к алтарю, расположена яркая масляная композиция "Благовещенье Марии с книгой" (рис. 3). Хотя время ее написания ранее относили к XVIII в.[12], но этот иконографический тип закрепляется в восточной иконописной практике уже с XVII в., под влиянием западных образцов, где он стал главенствующим еще в XIV–XV вв. Более вероятно относить сюжет ко времени Петра Могилы, а поновление его маслом – к XVIII в.

Рис. 3. Благовещение Марии с книгой. Благовещенский алтарь. Сюжет 30–40 гг. XVII в., поновленный маслом в XVIII в.

Марию начинают изображать в момент появления ангела либо на фоне пышно декорированных интерьеров закрытых помещений, либо в открытом пространстве, на фоне архитектурных сооружений или ярко освещенных солнцем лоджиях – за чтением Книги. Возможно, что литературным источником для появления такой детали послужило Евангелие Псевдо Матфея (6, 7–9), текст которого свидетельствовал, что Мария отличалась среди других девиц наилучшим знанием Закона Божьего и много времени проводила в раздумьях о нем. С раннехристианских времен в сценах Благовещенья появляются архитектурные детали, которым

[12] *Фурман Р.В.* Древнерусские традиции в монументальной живописи XVIII в. Софии Киевской // Отечественная философская мысль XI–XVIII вв. и греческая культура. Сборник научных трудов. К., 1991.

придается определенное символическое толкование, поскольку архитектурный фон ассоциировался с образом ветхозаветного иерусалимского храма и Церкви Нового Завета, триумф которой предвидится в момент Боговоплощения. Постепенно архитектурному пейзажу уделяется больше внимания, он становится все более роскошным, появляются новые декоративные детали, которым придается все более глубокая смысловая нагрузка. Усматривается определенная семантика даже в архитектурных стилях изображаемых зданий. Так, еще относительно новый для того времени готический стиль ассоциируется с Новым Заветом, романский – с Ветхим Заветом и иудаизмом. Солнечные лучи, изображаемые в этих сценах, символизировали свет христианской веры[13].

И в благовещенской софийской композиции, согласно традиции того времени, появляется и Книга, и интерьер, на фоне которого вырисовывается образ Марии, и архитектурный пейзаж. При этом форма арки, в проеме которой мы видим фигуру Марии, напоминает алтарную апсиду, полуприкрытую завесой. Таким образом, с помощью архитектурных элементов визуализируется символика Небесного Иерусалима и "Боговоплощения", "одухотворенного храма" – Марии. За спиной Девы – окно, в котором отражается небесная высь. Архитектурные сооружения несут на себе признаки романского стиля. Над ними – изображение Святого Духа в виде голубя в сияющем ореоле золотых солнечных лучей. Этот образ придает всей композиции, выполненной в строгой, сдержанной цветовой гамме, особую праздничность и торжественность. Золотые же солнечные лучи из ореола Духа Святого, направленные к Марии, указывают на ее избранность, исключительность. Фигуру архангела, стоящего у порога Девы, можно угадать по некоторым отдельным сохранившимся фрагментам – кончикам крыльев и краям светлых одежд. Выражение лица Марии и жест рук, сложенных молитвенно, красноречиво свидетельствуют о внезапности, неожиданности для нее этого события. Общая идея композиции отражает идею Воплощения Христа – события, ознаменовавшего замену Ветхого Завета Новым[14].

К эпохе Петра Могилы относится фрагмент темперной живописи на южной стене Михайловского предела – над ракой с мощами сщмч. Макария. Там были изображены две фигуры архангелов в архиерейском облачении, стоящие пред алтарем со свитками в руках. Сохранился один

[13] *Липатова С.* Иконография праздника Благовещения Пресвятой Богородицы. [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://palomnic.org/art/icon/b_v/

[14] *Толова Г.* Евангельские сюжеты в зеркале искусства. [Электронный ресурс]. Режим доступа: http:// philolog.pspu.ru/module/magazine/do/mpub_8_20

из образов на запад от оконной ниши. Вероятно, композиция должна была служить намеком на продолжение святителем своего архиерейского служения в Церкви Небесной. Монументальное изображение архангела четкое, выразительное и стилистически очень схожее с манерой художников первой половины XVII в.[15]

В XVIII в. на пилоне столба в ногах раки Макария появляется образ архангела Иегудиила ("Слава Божия") со свитком в руке – явный намек на небесное венчание мученика Макария[16].

Богатый вклад в художественную сокровищницу Софии внесла эпоха Ивана Мазепы. Об этом можно судить благодаря отдельным сохранившимся художественным образцам того времени. Среди них – недавно открытый ансамбль масляной живописи капеллы Мазепы, созданный по его заказу в помещении бывшей южной внешней галереи[17].

Среди образцов масляной живописи XVIII в. выделяется цельная композиция Михайловского предела – "Чудо архистратига в Хонах", расположенная на южной стене (рис. 4).

События церковного повествования о чудесном явлении архистратига Михаила в малоазиатском городе Колоссы (позднее переименованному в Хоны) как бы перенесены на киевскую землю. Они разворачиваются на фоне живописного пейзажа, на заднем плане которого изображен храм барокковой архитектуры. Этот храм исследователем В. Ульяновским был определен как старинный (1696–1701 гг.) Георгиевский собор Выдубицкого Чуда архангела Михаила в Хонах монастыря. И первоначальное посвящение этого храма, по мнению ученого, было именно архистратигу Михаилу[18].

Еще один Богоявленский сюжет в живописи XVIII в. – "Бегство Лота с дочерьми" встречает нас на южных хорах. По традиционной расположенный рядом со сценами "Страшный суд" и "Всемирный потоп".

В 40–50-х годах XIX в. в соборе развернулись большие реставрационные работы, возглавляемые академиком Ф. Солнцевым. И рядом

---

[15] *Нікітенко Н.* Свята Софія Київська.., с. 238–240.

[16] Там само, с. 242; *Никитенко Н.Н.* Собор Святой Софии.., с. 232.

[17] *Нікітенко Н.* Капела Івана Мазепи в Софії // Пам'ятки України: історія та культура, 2011, № 3–4 (167–168), с. 56–63. Название "капелла Мазепы" предложено, обосновано и введено в научный оборот Н. Никитенко. См.: *Нікітенко Н.* Свята Софія Київська.., с. 267–284.

[18] *Ульяновський В.І.* Перша посвята Видубицького Георгіївського собору в світлі архівних документів, пам'яток мистецтва та розпису Св. Софії Київської // Софійські читання. Матеріали IV науково-практичної конференції "Пам'ятки Національного заповідника "Софія Київська": культурний діалог поколінь" (Київ, 25–26 жовтня 2007 р.). К., 2009.

Рис. 4. Чудо архистратига Михаила в Хонех.
Придел архистратига Михаила. Масло, XVIII в.

с масляной живописью, повторяющей древние фресковые сюжеты, появляются новые – в тех местах, где фреска не сохранилась или ее не было вовсе. О значении, которое придавалось этим работам, свидетельствует создание по решению Священного Синода специального Комитета. Под пристальным надзором этого органа осуществлялось как разработка (самим Ф. Солнцевым) и утверждение программы реставрации стенописного ансамбля собора, так и ее воплощение.

По свидетельству П. Лебединцева, основными требованиями к этим работам были следующие: "чтобы в нем осталось невредимо не только все древнее и ныне видимое, но даже очистить, где можно, штукатурку, покрывающую … древнюю живопись альфреско, которой храм сей был расписан при Ярославе, – альфреско это по возможности возобновить, а затем, где сего исполнить будет невозможно, то…расписать… вновь изображением древних священных событий нашей церкви, в особенности таких, кои свершились в Киеве". Ф. Солнцев, по свидетельству того же П. Лебединцева, "полагал: на местах, где нет никаких изображений святых и где никаких следов фресковых изображений не осталось и покрытых новою штукатуркою, написать рисунки № 4 в сводах и в подражание древним оставшимся изображениям…"[19]

[19] *Лебединцев П.* Возобновление Киево-Софийского собора в 1843–1853 г. // Труды КДА, 1878, т. III, с. 366, 396; *Вздорнов Г.И.* История открытия и изучения русской средневековой живописи. XIX век. М.,1986, с. 35.

И на сводах придела свв. Антония и Феодосия в это время возникает цикл сцен архангельских деяний. Этот придел граничит с приделом архистратига Михаила и именно этим, вероятно, можно объяснить появление здесь композиций, связанных с явлениями архангела Михаила и даже дублирование фрескового сюжета, расположенного в Михайловском приделе, который мы уже рассматривали – "Единоборство с Иаковом". Эта сцена композиционно повторяет фресковую композицию Михайловского придела, но в зеркальном отражении. И здесь сюжет "Единоборство" связан с еще одним эпизодом из жизнеописания Иакова – пророческим сном, в котором праотец увидел Лествицу, соединяющую небо и землю. Вверху стоял сам Господь, а по ступеням вверх и вниз двигались ангелы. Этот эпизод трактуется христианской экзегезой как ветхозаветный прообраз Богоматери – образ Марии, которая Рождеством Христовым соединила небо и землю. Идея избранности и освящения Русской земли, просматривающаяся в этих сюжетах, продолжается и в остальных Богоявленских композициях этого придела. Это иллюстрации ветхозаветных сюжетов – "Моисей, получающий Скрижали Завета" и "Явление архангела Маною и его жене". И в выборе этих сюжетов чувствуется влияние древней стенописи Софии. Так, семантически объединенными можно считать сцены – фреска "Явление ангела Иисусу Навину", уже рассмотренная нами выше, где Навин держит в руке свиток с Моисеевым Заветом, и масляная композиция XIX в. "Моисей, получающий Скрижали Завета" (рис. 5). Отсутствующий в сохранившейся стено-

Рис. 5. Моисей, получающий Скрижали Завета.
Придел свв. Антония и Феодосия. Масло, XIX в.

писи XI в., этот сюжет служит напоминанием о верности и крепости выбранной веры. В центре композиции – Моисей на горе Синай. Получив от Бога Скрижали Завета и другие законы – церковные и гражданские, он пребывает в глубоких раздумьях. За его спиной изображена скиния в виде переносного храма Господнего, возле нее – опреснок, который по завету Бога должен служить напоминанием об освобождении иудеев из египетского рабства. Из раздумий Моисея выводит архангел, посланник Божий, призванный сопровождать проводника иудейского народа в его дальнейшем служении. Бог предупреждает Моисея, что он должен беспрекословно прислушиваться к наставлениям архангела, ибо "имя Мое в Нем" (Исх. 23). Тема избранности продолжается в сюжете "Явление ангела Маною и его жене" (Суд. 13.9).

Ангел, явившийся бездетным Маною и его жене, провозвестил им о рождении сына – будущего богатыря и славы израильского народа, что само по себе, по библейской традиции, свидетельствовало о благословении Божьем. После отказа ангела назвать свое имя и появления его из жертвенного огня, Маной понимает, что с ним говорил сам Бог.

Таким образом, все рассмотренные выше сюжеты, появившиеся на стенах собора в разные эпохи, несмотря на отличия в стилях и технике выполнения, свидетельствуют о непрерывности и сохранности церковных художественных традиций в Софийском соборе. Одной из таких традиций и является включение сцен архангельских деяний, как визуализация Богоявления, в храмовую стенописную программу. В софийских росписях мы, кроме того, имеем возможность наблюдать в выборе сюжетов достаточно прозрачную аллюзию на исторические события, связанные с крещением Руси.

Марина Домановська, Геннадій Штан

ЄГОР КУЗЬМИЧ РЄДІН – ПЕРШИЙ ХАРКІВСЬКИЙ ДОСЛІДНИК ХЕРСОНЕСА ТАВРІЙСЬКОГО (до питання про участь у підготовці видання "Пам'ятки Християнського Херсонеса")

У Харківському університеті вже близько п'ятдесяти років існує наукова школа, представники якої провадять археологічні та історичні дослідження Північного Причорномор'я античної та середньовічної доби. Провідним науковим напрямком є дослідження Херсонеса Таврійського, розпочаті від заснування археологічної Херсонеської експедиції під керівництвом В. Кадєєва у 1963 р. Зародження цієї наукової школи традиційно пов'язують із діяльністю професора К. Гриневича (1891–1970), який у 1926–1929 рр. обіймав посаду директора Херсонеського музею, керував розкопками на території т.зв. "цитаделі" поблизу Карантинної бухти, брав участь у пошуках "затонулого міста" біля берегів Маячного півострова, опублікував роботу "Стіни Херсонеса Таврійського"[1]. В Харківському університеті вчений завідував кафедрою історії стародавнього світу та археології (1951–1966), очолював археологічну експедицію, що проводила розкопки в Ольвії, продовжував дослідження з грецької історії та готував до публікації матеріали розкопок у Балці Бермана (Гераклейський півострів) за результатами роботи експедиції 1928–1929 рр.[2]

Але є сюжет, що безпосередньо стосується розробки проблем історії Херсонеса на початку XX ст. та історії Харківського університету, який практично не знайшов відображення в історіографії. На початку XX ст., майже на 25 років раніше за дослідження К. Гриневича, відомий професор-мистецтвознавець Є. Рєдін (1863–1908 рр.) здійснив дві "наукові екскурсії" до Херсонеса з метою вивчення його пам'яток та взяв участь у проекті Московського археологічного товариства з видання багатотомної історії Херсонеса. Питання про результати наукових пошуків

---

[1] *Гриневич К.Э.* Стены Херсонеса Таврического. Ч. 1 // Херсонесский сборник, 1926, вып. 1.
[2] *Зубарь В.М.* Летопись археологических исследований Херсонеса-Херсона и его округи (1914–2005 гг.). Т. 1–2 // МАИЭТ, supplementum, вып. 6. Симферополь, 2009, с. 30; *Латышева В.А.* К.Э. Гриневич как археолог // Древности: Харьковский историко-археологический ежегодник. Харьков, 2004, с. 290–291; *Кадеев В.И.* К.Э. Гриневич как ученый // Вестник Харьк. ун-та, 1992, № 62: История, вып. 25, с. 129–132.

Є. Рєдіна в дослідженні історії херсонеського мистецтва та архітектури видається для нас актуальним та важливим. У літературі переважно аналізуються лише фундаментальні опубліковані праці Є. Рєдіна з історії візантійського та давньоруського мистецтва, його багатопланова громадська діяльність, а робота з дослідження херсонеських старожитностей залишилась поза увагою науковців[3]. Проте "наукові екскурсії" Є. Рєдіна до Херсонеса та його участь у виданні фундаментальної праці з історії цієї неперсічної пам'ятки Криму поклали початок зародженню сталого інтересу і систематичному вивченню історії Херсонеса харківськими вченими і мають важливе значення для встановлення спадкоємності між т. зв. "дореволюційною" та сучасною дослідницькою традицією.

Основним джерелом, що дозволяє говорити про серйозний дослідницький інтерес Є. Рєдіна до історії херсонеського мистецтва та архітектури, є його листи до колеги по Харківському університету М. Сумцова (1854–1922). Саме М. Сумцов опублікував їх після смерті Є. Рєдіна як додаток до некрологу[4]. На відміну від основного тексту некрологу, який неодноразово був предметом уваги істориків, листи Є. Рєдіна, присвячені перебуванню та науковій роботі в Херсонесі, спеціально не вивчалися, незважаючи на свою цілковиту доступність. Окремі відомості про участь харківського професора у підготовці фундаментальної праці з історії Херсонеса містяться в особистих документах графині П. Уварової (1840–1924), які були проаналізовані в роботі російської дослідниці А. Романчук[5].

Про поїздки Є. Рєдіна, результати його роботи та плани з видання матеріалів дослідження пам'яток архітектури та мистецтва Херсонеса практично відсутні згадки у найбільш значимих роботах присвяченим херсонесським дослідженням та Є. Рєдіну як науковцю[6], винятком є монографія Р. Філіппенка та С. Куделка, в якій згадується робота Є. Рєдіна з матеріалами т. зв. "Уваровської базиліки" та "Базиліки в базиліці",

[3] Див. напр.: *Філіппенко Р.І., Куделко С.М.* Є.К. Рєдін – професор Харківського університету. Харків, 2008; *Павлова О.Г.* Дослідження і викладання історії мистецтва в Харкові (XIX – поч. XX ст.): Автореф. канд. іст. наук. Дніпропетровськ, 1998; *Побожій С.І.* З історії українського мистецтвознавства. Суми, 2005.

[4] *Сумцов Н.Ф.* Человек золотого сердца: (Профессор Егор Кузьмич Редин). Харків,1909, 63 с. Всі подальші посилання на листи Є.К. Рєдіна подаються за згаданим виданням.

[5] *Романчук А.И.* Исследования Херсонеса-Херсона: Раскопки. Гипотезы. Проблемы: в 2 т. Т. 2: Византийский город. Тюмень, 2008; *Романчук А.И.* Создание серии "Памятники христианского Херсонеса" // Античная древность и средние века, вып. 34. Екатеринбург, 2003, с. 426–434

[6] *Зубарь В.М.* Указ. соч.; *Романчук А.И.* Исследования Херсонеса-Херсона..; *Романчук А.И.* Создание серии...; *Сорочан С.Б.* Жизнь и гибель Херсонеса. Севастополь, 2006.

а також публікація О. Іодко[7]. А. Романчук на основі численних документів, що належали П. Уваровій, частково відновила процес роботи відомих істориків початку XX ст. над масштабним дослідницьким проектом – виданням серії "Пам'ятки Християнського Херсонеса"[8], але участь харківського вченого у виданні дослідниця спеціально не розглядає, ймовірно через те, що том, підготовлений до видання Є. Рєдіним, не був виданий і не зберігся у рукописі.

Є. Рєдін опинився в Херсонесі з ініціативи графині П. Уварової, голови Московського археологічного товариства, людини надзвичайно захопленої збереженням стародавніх пам'яток, зокрема церковних[9]. На честь свого покійного чоловіка О. Уварова (1824–1884), відомого археолога, одного з перших дослідників міст Північного Причорномор'я, графиня замислила видання ґрунтовної праці з історії Херсонеса, доклавши масу зусиль для залучення провідних спеціалістів[10]. Вочевидь, ідею написання історії Херсонеса вперше було озвучено у Харкові, на XII археологічному з'їзді. Тут голова Московського археологічного товариства "договорилась с Айналовым и Рединым о разработке Херсонесских древностей и нашла у них полное сочувствие этому"[11].

Поштовхом до зародження ідеї П. Уварової став загальний стан вивчення Херсонеса, що наприкінці XIX – на початку XX ст. залишався дуже непростим. Треба зазначити, що з 1876 р. розкопками Херсонеса відали члени комітету Одеського товариства любителів історії та старожитностей (5 осіб), які з'являлися на городищі рідко, наїздами, і не могли, звісно, проводити планомірні дослідження. Роботи виконувались у відверто варварський спосіб, працівники не мали ані достатніх спеціальних знань (монахи місцевого монастиря, які орієнтувались, насамперед, на пошук предметів, що безпосередньо стосувалися християнства), ані фінансових можливостей (члени Одеського товариства)[12]. П. Уварова

---

[7] *Філіппенко Р.І., Куделко С.М.* Вказ. праця, с. 38–39; *Иодко О.В.* Е.К. Редин: жизнь и деятельность (по материалам петербургских архивов) // Мир русской византинистики: материалы архивов Санкт-Петербурга / [под ред. И. П. Медведева]. СПб., 2004, с. 311–345.

[8] *Романчук А.И.* Исследования Херсонеса-Херсона.., с. 31–42; *Романчук А.И.* Создание серии.., с. 426–434.

[9] *Редин Е.К.* Графиня П.С. Уварова: (К двадцатилетию ее председательства в Императорском Московском Археологическом обществе). Харьков, 1905, 8 с.

[10] *Анфертьева А.Н.* Д.В. Айналов: жизнь, творчество, архив // Архивы русских византинистов в Санкт-Петербурге / под ред. И. П. Медведєва. СПб., 1995, с. 305–306.

[11] Цит. за: *Романчук А.И.* Исследования Херсонеса-Херсона.., с. 32; *Філіппенко Р.І., Куделко С.М.* Вказ. праця, с. 38–39.

[12] *Сорочан С.Б.* Указ. соч., с. 23–25.

писала про це Олександру III, прохаючи імператора навести у цьому лад і вказуючи, що за належної організації "давній Херсонес стане руською Помпеєю". В результаті з 1887 р. проведення розкопок було передане до рук Імператорської археологічної комісії в Петербурзі[13]. У 1902 р. графиня знов відвідала Херсонес, однак, незважаючи на значний прогрес, здійснений завдяки завідувачу розкопками К. Косцюшко-Валюжиничу, знов була обурена "безладом, що чинився там останніми роками"[14].

За сприяння графині П. Уварової керівна роль у проекті видання багатотомної історії Херсонеса була віддана Д. Айналову (1862–1939), відомому мистецтвознавцю, на той час професору Казанського університету. Професор Харківського університету та університетський друг Д. Айналова Є. Рєдін з ентузіазмом відгукнувся на пропозицію, але через зайнятість підготовкою докторської дисертації вважав неможливим одразу розпочати підготовку окремої частини історії Херсонеса, запропонувавши себе, поки що, тільки в якості помічника Д. Айналова[15].

Д. Айналов у цей час вже був відомим науковцем, автором серії праць з історії античного, візантійського та давньоруського мистецтва. Ще у другій половині 80-х рр. XIX ст. він зацікавився херсонеськими розкопками та висунув пропозицію проводити їх уздовж морського узбережжя, від західних стін та від східної частини до центру, повторюючи в такий спосіб шлях, яким ішов св. Кирил через Херсонес із мощами св. Климента[16]. На засіданні Попереднього комітету з підготовки археологічного з'їзду (в Катеринославі) графиня П. Уварова в особистій бесіді доручила Д. Айналову скласти план робіт з дослідження Херсонеса: про це свідчить лист вченого до Н. Кондакова від 13 січня 1903 р.[17] Організаційну роботу з підготовки масштабних херсонеських досліджень Д. Айналов розпочав у 1903 р. Так, у листі до С. Жебєлєва він запрошував його до співпраці та писав, що "основним завданням є оприлюднення пам'яток Херсонеса та їхнє посильне пояснення". До авторського колективу, за словами Д. Айналова, на той момент вже долучилися Є. Рєдін та С. Шестаков, планувалася участь С. Жебєлєва, В. Мальмберга, Я. Смирнова, П. Лаврова[18].

У роботі Є. Рєдіну та Д. Айналову значну допомогу надав відомий археолог К. Косцюшко-Валюжинич, який дозволив користуватися

[13] *Сорочан С.Б.* Указ. соч., с. 25–26.
[14] *Анфертьева А.Н.* Укз. соч., с. 305–306.
[15] *Анфертьева А.Н.* Указ. соч., с. 306; *Філіппенко Р.І., Куделко С.М.* Вказ. праця, с. 38–39.
[16] *Сорочан С.Б.* Указ. соч., с. 26.
[17] *Анфертьева А.Н.* Указ. соч., с. 272.
[18] Там же, с. 273.

власними матеріалами з єдиним проханням не публікувати їх до виходу його звітів за 1902–1903 гг.[19]

Поїздки до Херсонеса Є. Рєдін та Д. Айналов здійснили влітку 1903 та 1904 рр.[20] Особливо плідною була друга подорож. Є. Рєдін та Д. Айналов оселилися в центрі Севастополя, де перебували впродовж другої половини липня, щоденно відвідуючи (як правило, морем, на човні, за сприятливої погоди) Херсонес (листи 15–18 липня 1904 р.)[21]. На жаль, поїздку довелося перервати через хворобу Д. Айналова. Вчені встигли провести масштабний збір матеріалу, що передбачав фотографування руїн храмів, дослідження базилік, роботу з археологічними знахідками та документацією у музеї Херсонеса, а також вивчення наукової літератури[22].

Дослідники оглянули Уваровську базиліку (відкрита О. Уваровим у 1853 р.) та хрещальню поряд із нею (лист 16 липня 1904 р.)[23]. Значну увагу вони приділили храмам, що на той момент не були широко відомими, як, наприклад, великій базиліці, "находящейся далеко за монастырем, в самом конце (за парком) древнего города, у стены, у морского берега", поряд із "башнями, с заложенными воротами"[24]. Вочевидь, це т.зв. Північно-Західна базиліка. Є. Рєдін зазначав, що вона зберігається у доброму стані, що могло б бути прикладом для утримання й інших херсонеських будівель (лист 18 липня 1904 р.)[25].

Пильну увагу вчених привернула "базиліка в базиліці" – її особливість (нашарування двох храмів) і чудова мозаїка на підлозі. Також Є. Рєдіна зацікавили численні невеличкі церкви та каплиці, особливо ті, що були побудовані над давніми родинними усипальницями (лист 19 липня 1904 р.)[26].

23 липня Є. Рєдін та Д. Айналов повністю присвятили вивченню заміського храму, розташованого на шляху до Севастополя, за давнім херсонеським цвинтарем. Увагу науковців привернула добра збереженість стін церкви, катакомби під нею (дохристиянські й більш пізні), безліч знахідок і, особливо, велика мозаїка VI століття, яку Є. Рєдін назвав "замечательной" (лист 23 липня 1904 р.)[27]. Саме роботи цього дня відіграли

[19] *Романчук А.И.* Создание серии.., с. 429.
[20] *Скирда В.В.* Профессор Е.К. Редин как археолог // Вестник Харьковского университета, серия: история, № 396, вып. 29. Х., 1997, с. 51.
[21] *Сумцов Н.Ф.* Указ. соч., с. 53–55.
[22] Там же, с. 54–59.
[23] Там же, с. 54–55.
[24] Усі цитати з листів Є. Рєдіна надаються мовою оригіналу.
[25] Там же, с. 55–56.
[26] Там же, с. 57.
[27] Там же, с. 58.

значну роль надалі, коли Д. Айналов зробив припущення про те, що в цьому храмі (нині відомому як храм св. Богородиці Влахернської) після взяття Херсонеса Володимиром хрестилася дружина князя[28]. Під час досліджень Є. Рєдиним та Д. Айналовим була зроблена значна кількість фотографій.

Є. Рєдіна турбували проблеми збереження херсонеських пам'яток. "Херсонес мертв, и он с трудом воскресает под ударом лопат рабочих, производящих в нем раскопки, под пером ученых, изучающих эти памятники. … Херсонес не беден памятниками… он беден вниманием к своим развалинам, к тому, что заключается в них" (лист 26 червня 1903 р.)[29]. "Христианская русская Помпея; только не умеем ни открывать ее, ни еще менее сберегать открытое…" (лист 20–21 липня 1904 р.)[30]. Є. Рєдін у своїх листах захоплюється високим рівнем розвитку культури давнього міста, визнає її вплив на давню Русь, називає Херсонес "другой предполагаемой колыбелью земли Русской, приобщившейся здесь в лице В[еликого] К[нязя] Владимира к церкви христианской" (лист 16 липня 1904 р.)[31]. Разом з тим його обурювали розруха навкруги, недбалість, відсталість у методиці проведення робіт, грабунки та свавілля, відсутність точних планів, описів та фотографування одразу після розкопок, невидання опрацьованих матеріалів. У музеї, на думку Є. Рєдіна, було надзвичайно складно орієнтуватися через те, що там знаходилася "громада мармора… Ты не можешь в ней ориентироваться, т.к. всякие следы о происхождении их из той или иной церкви утеряны. Пренебрежение к памятникам поразительное и прямо преступное" (листи 19–28 липня 1904 р.).

На низку перепон Є. Рєдін та Д. Айналов натрапили із неочікуваного для них боку: військові намагалися заборонити фотографування на деяких ділянках Херсонеса через те, що там розташовувались артилерійські батареї. Інцидент вдалось залагодити ціною клопоту, що зайняв цілий день, у результаті дозвіл на зйомку було отримано (листи 23–25 липня 1904 р.)[32]. Цей випадок не був поодиноким: ще задовго до цього колишнього голову Імператорської археологічної комісії графа О. Бобринського було заарештовано за підозрою у шпіонажі та зйомці плану артбатареї на північно-східному березі городища[33].

---

[28] *Айналов Д.В.* Мемории св. Климента и св. Мартина в Херсонесе // Древности: труды Императорского Московского Археологического общества, т. 25. М., 1916, с. 87.
[29] *Сумцов Н.Ф.* Указ. соч., с. 46–47.
[30] Там же, с. 58.
[31] Там же, с. 54.
[32] Там же, с. 57–59.
[33] *Сорочан С.Б.* Указ. соч., с. 25.

Підсумком поїздок 1903–1904 років мала стати серія досліджень, об'єднаних під загальною назвою "Пам'ятки християнського Херсонеса". В першому з випусків, автором якого став Д. Айналов, вказувалося, що книга вийшла "по результатам летних экскурсий, предпринятых на средства графини П. Уваровой"[34]. Робота являла собою огляд відкритих на той час "християнських старожитностей" Херсонеса з урахуванням останніх матеріалів із християнської археології та мистецтва[35]. Д. Айналов склав описовий текст на основі спільних із Є. Рєдіним спостережень. Передмова до книги, що містила її характеристику та план наступних випусків, написана спільно Д. Айналовим та Є. Рєдіним, що свідчить про значний інтерес Єгора Кузьмича до видання[36].

Невдовзі були опубліковані ще два випуски серії: праця П. Лаврова, що являла собою видання першоджерел, присвячених переважно святому Клименту та херсонським архієпископам[37], та С. Шестакова[38], що стала спробою, за словами автора, "сгруппировать сообщения о судьбе… города в византийские века литературных источников" з оцінкою їх у науковій літературі[39].

Так склалося, що саме перший том, у створенні якого Є. Рєдін, беззаперечно, також брав участь, був виданий та став досить відомим у наукових колах. Опис храмів був достатньо детальним і, незважаючи на те, що в ньому не містилися датування пам'яток (вони передбачалися у останньому томі серії), ця праця довго залишалася унікальною[40]. Видання супроводжувалося значною кількістю фотографій розкопок. Фотографії переважно не мають підписів: низка їх, за свідченням Д. Айналова та Є. Рєдіна, була отримана від К. Косцюшко-Валюжиніча, тоді як про інші нічого не відомо. Ймовірно, вони були зроблені Є. Рєдіним, який неодноразово згадує про складнощі роботи з фототоапаратом під час згадуваних вище "літніх екскурсій".

---

[34] *Айналов Д.В.* Развалины храмов / Памятники христианского Херсонеса. М., 1905, вып. 1, с. VI.
[35] Там же, с. VI.
[36] Там же, с. VI–VII.
[37] *Лавров П.* Жития херсонских святых в греко-славянской письменности / Памятники христианского Херсонеса. М., 1911, вып. 2, с. 2.
[38] *Шестаков С.П.* Очерки по истории Херсонеса в VI–X веках по Рождеству Христову/ Памятники христианского Херсонеса. М., 1908, вып. 3, с. 1.
[39] Там же, с. 1–2.
[40] *Сорочан С.Б.* Византийский Херсон: (вторая половина VI – первая половина X в.): очерки истории и культуры. Ч. 1. Харьков, 2005, с. 21.

Четвертий випуск мав бути написаний власне Є. Рєдіним і присвячуватися мармуру, знайденому в Херсонесі, мозаїчній підлозі та залишкам фресок у храмах. "Том Рєдіна" можна уявити лише з непрямих свідчень його колег та графині П. Уварової, оскільки матеріали для його створення, на жаль, не збереглися. Так, своєрідним продовженням теми надалі стало дослідження Д. Айналова, присвячене кільком херсонеським храмам, де, зокрема, згадувалося, що в четвертому випуску "Пам'яток християнського Херсонесу" будуть описані "очень интересные остатки мраморных украшений" з храму св. Богородиці Влахернської[41].

Історія досліджень Херсонеса нараховує немало десятиліть. Багато вчених та аматорів, що з різних причин тут опинялись, незмінно потрапляли під своєрідні чари давніх стін та залишків фундаментів, що несуть у собі життя поколінь, відірваних від нас століттями забуття. Є. Рєдін, спеціаліст із візантійського мистецтва, справедливо названий М. Сумцовим "красою Харківського університету", також не уникнув цього полону. Ані спека, ані спрага, ані пил та пісок, ані перепони бюрократії не заважали йому зробити все можливе для збереження херсонеської спадщини, і лише смерть не дозволила йому вписати своє ім'я до ряду авторів монументальних досліджень із історії давнього міста.

[41] *Айналов Д.В.* Мемории св. Климента и св. Мартина в Херсонесе.., с. 83.

Олександр Киричок

ДАВНЬОРУСЬКЕ ПИСЬМО ЯК СИМВОЛІЧНА ПРЕЗЕНТАЦІЯ ВЛАДИ

У цій замітці ми, користуючись вітчизняним середньовічним матеріалом, розглянемо давньоруське письмо як засіб і рецидив влади та її символічну презумпцію. Мова піде саме про "політичність" письма, а не просто про його "роль у політиці", "політичні функції" чи якийсь інший зміст, строкато представлений підручниковими і дисертаційними кальками. Звісно, центральна теза цього невеличкого дослідження не може претендувати на абсолютну новизну. Свого часу К. Леві-Строс у "Сумних тропіках" розповів цікаву історію з польових етнографічних спостережень над напівдиким народом німбіквара з Центральної Бразилії. Вождь цього племені, малюючи позбавлені смислу знаки на папері, удавав із себе такого, що вміє писати, сподіваючись "підвищити престиж й авторитет" в очах свого неписьменного народу[1]. Однак, члени племені покинули свого вождя, усвідомивши, що "разом з письмом в їх середовище проникає віроломство"[2], адже, як пише, коментуючи цей епізод Ж. Деріда, "тільки мікросуспільство ненасильства і свободи, всі члени якого знаходяться один від одного на відстані безпосереднього, прозорого, кришталево чистого звертання, тільки товариство, всуціль самонаявне в живій мові, може виявитися... місцем проникнення письма, його втручання шляхом "хитрості" і "віроломства". Лише таке суспільство може запозичувати іззовні "експлуатацію людини людиною"[3].

Цілком ймовірно, виникнення писемності певною мірою корелювало з переходом від родового устрою, де домінувало усне мовлення, до більш складних утворень, де мовлення вже не могло забезпечити повноти влади. Однак цей зв'язок, як буде показано нижче, не зводив оволодіння письмом до необхідності передавати владні накази на великі відстані та значно більшій кількості людей, ніж це можна було б зробити в родовій спільноті за допомогою усного мовлення. Ми спробуємо наголосити саме на символічній презентації влади в письмі як головному атрибуті його "політичності".

---

[1] *Леви-Строс К.* Печальные тропики / Пер. с фр. Г.А. Матвеевой. М., 1984, с. 163.
[2] Там же, с. 163.
[3] *Деррида Ж.* О грамматологии. М., 2000, с. 265.

З позицій такої символічної презентації давньоруський писемний матеріал є одночасно і унікальним, і типовим для Середньовіччя. Насамперед, він засвідчує, що неписемний родовий спосіб політичного мислення не був остаточно скасований з переходом до більш складних і писемних форм суспільного життя. Підтвердженням цьому є поширені в текстах лексеми, пов'язані з іменуванням князя "батьком", а його молодших братів "синами" або не пов'язаних родинними стосунками дружинників, "братами" чи, знову ж таки, "синами" князя[4]. Давньоруська писемність являла собою своєрідну точку зіткнення родинних і надродинних політичних лексем та зворотів, а тому дослідження процесу запровадження письма, як форми символічної презентації влади, тут особливо цікаве. Одразу ж уточнимо, що йдеться не про запровадження письма взагалі, а про виникнення того, що Ж. Деріда спробував найменувати фонологічним письмом, – письмом, яке фіксує усне мовлення і, як наслідок, покликане витіснити його з політики. В такому розумінні орнаменти чи петрогліфи хоча й були "письмом" у широкому розумінні, але не протистояли усному мовленню, не намагалися витіснити його із владного і політичного дискурсу. Заслугу виявлення цього дивного наміру фонологічного письма Ж. Деріда приписує Ж.-Ж. Руссо: «В "Дослідах про походження мов" голос протиставляється письму, як наявність – відсутності, а свобода – рабству»[5].

З огляду на все вищесказане, дискусія про існування чи неіснування писемності в Русі до Кирила і Мефодія, яка триває до сьогодні, може мати зовсім новий формат, зіпертий на дещо іншу постановку проблеми: "Чи було це письмо до Кирила і Мефодія фонологічним?". Адже в змісті дискусії трапляються відомості, що воно таким стало не одразу. Наприклад, арабський письменник Ібн-ель-Недім, який вмістив у свою працю нібито взірець руської писемності, зазначив: "не знаю, чи були то слова чи окремі літери"[6]. Як відомо, аналогічні відомості наводить і чорноризець Храбр, коли пише, що слов'яни до хрещення "чрътами й резами чьтаху"[7], тобто користувались не фонологічним письмом, а письмом у вигляді малюнків і зарубок на дереві.

Очевидно, що усне мовлення як засіб управління людьми не одразу поступилося своїми позиціями письмовим наказам. А. Гуревич стверджує "В раннє Середньовіччя до писаного документа, який взагалі

[4] Див. наприклад: ПСРЛ. Т. 2: Ипатьевская летопись. М., 1998, с. 417.
[5] *Деррида Ж.* Указ. соч., с. 325.
[6] *Истрин В.А.* Развитие письма. М., 1961, с. 283.
[7] О письменах черноризца Храбра // Калайдовичъ К. Іоаннъ Ексархъ Болгарскій. М., 1824, с. 189–192.

мало хто міг прочитати, більшість населення відчувало недовіру і не розуміло його юридичної природи... Грамота слугувала символом. Тому вона могла взагалі не містити тексту і такі cartae sine litteris[8] нерідко використовувалися. Цар, що бажав досягти покори підлеглих або передати їм свій наказ, міг надіслати їм чистий кусень пергаменту чи печатку без грамоти – цього символу влади було достатньо"[9]. Давньоруський матеріал, у свою чергу, подає відомості про випадки використання саме усних домовленостей, що супроводжувалась хрестоцілуванням[10], які, на думку С. Юшкова, переважали над писемними юридичними актами в Київській Русі впритул до XII століття[11].

На наш погляд, сам факт появи фонологічного письма слід осмислювати саме символічно. Письмо асоціативно позначало тотальність влади, можна навіть сказати, що воно виступало універсальним символом всезагального, континуального панування, і аж ніяк не локального усно-родового управління, а тому влада, що претендує на всеохопність, і фонологічне письмо зрештою мали об'єднатися. Властивість передачі точного наказу на великі відстані, не тільки робила письмо зручним інструментом влади, але й перетворювала його на символ її всеохопності, розширювала віртуальні межі влади до того околу, на який мало поширитися письмо.

З владою його символічно об'єднувала також незмінність, фіксованість, непорушність. Живе і рухоме, отже, часто-густо аморфне мовлення, яке виражало свободу і у смисловому виразі могло бути як завгодно перекрученим і перетлумаченим, було замінено непорушною, жорсткою системою знаків письма, котре, подібно владі, тяжіло до статусу "твердині" і "опори". "Голос завжди видається найкращим виразом свободи" (Ж. Дерріда), а от письмо – ніколи[12]. Елементи зміни, що виражалися у редагуванні давньоруських літописів, були аж ніяк не виразом свободи, а відображали всього-на-всього ще одну владну принаду письма – бути відточеним і використаним у політичних цілях, як це майже повсякчас і бувало. Якщо вірити відомим гіпотезам, то Нестор переробив "Початковий звід" Йоанна, з метою зняти його політичну загостреність, а саме критику на адресу давньоруських князів, які збирали великі статки, та приховати відображений у Начальному зводі конфлікт Києво-Печерського монастиря із князем

[8] "грамоти без письма" – *авт.*

[9] *Гуревич А.Я.* Категории средневековой культуры. М., 1984, с. 157.

[10] Див.: ПСРЛ. Т. 2, ст. 318, 320–322, 343, 351, 366, 367.

[11] *Юшков С.В.* Общественно-политический строй и право Киевского государства. М., 1949, с. 330.

[12] *Деррида Ж.* Указ. соч., с. 324.

Святополком Ізяславичем. Коли антикнязівські настрої, тепер уже в Новгороді, знову зросли, літописці навпаки замінили Несторову "Повість" на початку "Софийского временника" текстом антикнязівського "Початкового зводу". Так само в 1116 р. ігумен Сильвестр відредагував заключні статті "Повісті врем'яних літ" на догоду політичній діяльності Володимира Мономаха. М. Присєлков стверджував, що Сильвестр із політичних міркувань просто випускав розповіді Нестора про відносини між світською та церковною владою[13]. Хоча вищесказане до сьогодні залишається у статусі припущень, однак безумовним є те, що давньоруське письмо з перших днів свого існування мало стати інструментом влади.

Окрім того, багатюща літописна традиція за своїм призначенням мала бути спрямованою в майбутнє, зберегти політичні відомості для нащадків, і це символічно наближало давньоруську писемність до ще одного атрибуту влади – претензії на вічність. Через літописну оповідь князь нібито намагався увіковічнити владу, затвердити її спадковість і власну політичну правоту назавжди. Редагуванням літописів аж ніяк не підкріплювалась, а швидше знищувалась аморфність усного мовлення. Воно не відображало гнучкість усної мови, а, навпаки, робило її нібито позачасовою, вічною, такою, якою, в свою чергу, хотіла бути влада.

Із запровадженням давньоруського письма у владний дискурс, цілком вірогідним було намагання "втаємничити" його, зробити прерогативою "обраних". Це може певною мірою прояснити один із парадоксів середньовічної культури, а саме – неймовірну повагу до "книжного слова" і "вчення книжного" на фоні достатньо поширеної неписемності. З одного боку, письмо, як вже підкреслювалось, символізувало всезагальність владних рішень, а з другого – мало відображати втаємниченість влади, її ексклюзивність. Книжник чи то письменний князь у ранні періоди історії Київської Русі осмислювався, фактично, як фігура магічна, а письмо одночасно втаємничене і тотальне, саме по собі вважалося освяченим. Ми можемо навіть припустити, що поширеність писемності, елементарна грамотність були обернено-пропорційні ступеню централізації влади, серйозності її претензій на абсолютність. Є підстави вважати, що "демократичний" і писемний Новгород, на території якого була знайдена найбільша кількість берестяних грамот, суттєво протистояв Києву, де зазіхання на абсолютну владу, протистояння республіканським тенденціям, напевно, поєднувалися із утаємниченістю, елітарністю писемності, її доступністю тільки "обраним".

[13] *Приселков М.Д.* История русского летописания, XI–XV вв. СПб., 1996, с. 42.

Важливими для символічної репрезентації влади були також зовнішні атрибути, що супроводжували давньоруське письмо: стиль, мова, навіть матеріал. Пергамент однозначно символізував владну репрезентативність письма і цінився значно вище ніж, наприклад, береста. Так, у відомій берестяній грамоті № 831 містяться вказівки переписати текст скарги посадовій особі на пергамент, до того як вона буде відіслана. Більш дешевий і доступний матеріал для письма не міг бути символом влади, яку представляв адресат письмового тексту. Напевне, тільки пергаментні тексти символічно втілювали атрибутику вічності, підлягали переписуванню, редагуванню і довгостроковому зберіганню. Вчені наводять лише поодинокі приклади берестяних грамот, призначених для більшменш тривалого зберігання. Всі інші очевидно знищувалися або просто викидалися геть на вулицю. Припускають, що одне із запитань Кирика Новгородця до Нифонта ("Ньсть ли вь томь греха, аже по грамотамь ходити?"[14]) вказує саме на це.

Стиль і зміст письма суттєво відрізнявся в залежності від того, як близько воно розташовувалось до системи репрезентації влади, від ступеню використання письма як магічного і владного ресурсу. На бересті, що не мала високого статусу, могли наноситися любовні записки або дитячі малюнки, вони могли містити також і нецензурну лексику[15]. Навіть значно пізніше, в епоху виникнення книгодруку, відчувався більш високий статус рукопису ніж друкованого тексту. І саме він виступав атрибутом владних відносин.

Насамкінець зазначимо, що символічна презентація влади у феномені фонологічного письма є універсальною і певною мірою позачасовою. Звісно, сучасні механізми такої презентації зазнали серйозних політичних змін, але утвердження влади в своєму статусі, її легітимація і інституціалізація увічнюється в письмі дотепер завдяки розгалуженій бюрократичній системі "затверджень", "підписів", "погоджень", "резолюцій" тощо. Це, на наш погляд, ще одне недостатньо розроблене поле для досліджень.

---

[14] Див.: *Щапов Я.Н.* Кирик Новгородец о берестяных грамотах // СА, 1963, № 2, с. 251–253.
[15] Грамота із Новгорода № 330 (XIII ст.); грамота зі Старої Русси № Ст. Р. 35 (XII ст.); грамота із Новгорода № 955 (XII ст.); грамота із Новгорода № 531 (поч. XIII ст.).

Вячеслав Корниенко, Анатолий Остапчук,
Леонид Колодницкий

ИСТОРИЯ РЕСТАВРАЦИИ, ПЕРЕСТРОЕК И ИЗМЕНЕНИЙ ФУНКЦИОНАЛЬНОГО НАЗНАЧЕНИЯ ВОСТОЧНОЙ ЧАСТИ ЮЖНОЙ ВНУТРЕННЕЙ ГАЛЕРЕИ СОФИИ КИЕВСКОЙ

Комплексный подход, опирающийся на результаты исследований, связанных с ремонтно-реставрационными работами, археологическими раскопками и современным изучением граффити, проводимым по более усовершенствованной методике, позволил позитивно решить ряд вопросов, связанных с историей Софийского собора[1], его отдельных архитектурных объемов[2] и живописного оформления[3].

---

[1] Освещению вопроса привлечения граффити как исторического источника для определения времени сооружения Софии Киевской посвящено довольно большое количество статей Н. Никитенко и В. Корниенко. Поскольку результаты исследований вышеназванных авторов подытожены в монографии, укажем лишь ее: *Никитенко Н., Корниенко В.* Древнейшие граффити Софии Киевской и время ее создания. К., 2012.

[2] *Корниенко В.В.* К вопросу о времени создания, перестроек и реконструкции первоначального вида декора нижнего яруса главного алтаря Софии Киевской в свете новых эпиграфических исследований // Архитектурное наследство. М., 2010, вып. 53; *Корниенко В.В.* Памятники эпиграфики юго-восточного фасада северной лестничной башни Софии Киевской в контексте ее сооружения // Архитектурное наследство. М., 2009, вып. 50; *Корнієнко В.В.* Пам'ятки епіграфіки південно-східного фасаду північної сходової вежі Софії Київської в контексті її побудови // Праці Науково-дослідного інституту пам'яткоохоронних досліджень. К., 2007, вип. 3; *Корнієнко В.В.* Графіті в арках другого ярусу центральної апсиди Софії Київської: деякі підсумки дослідження // Пам'ятки Національного заповідника "Софія Київська": культурний діалог поколінь. Матеріали IV міжнародної наукової конференції "Софійські читання" (Київ, 25–26 жовтня 2007 р.). К., 2009; *Корнієнко В.В.* Комплекс графіті центральної апсиди Софії Київської та деякі питання перебудови декоративного фриза над синтроном у XII–XIII, XVII–XVIII та XIX ст. // Труди Київської Духовної Академії, 2009, число 6 (6): Спеціальний випуск, присвячений 300-літтю з дня упокоєння святителя Димитрія (Туптала), митрополита Ростовського: Матеріали науково-практичної конференції "Святитель Димитрій, митрополит Ростовський та його доба" (8–9 листопада 2009 р., м. Київ); *Корнієнко В.В.* До питання про час виконання фресок з образами мучениць у вімі центральної нави Софії Київської // Софійські читання. Матеріали V міжнародної науково-практичної конференції "Духовний потенціал та історичний контекст християнського мистецтва" (Київ, 28–29 травня 2009 р.). К, 2010.

[3] *Корнієнко В.В.* Графіті та визначення образів святих у святительському чині Георгіївського олтаря Софії Київської // Історія релігій в Україні: Науковий щорічник. Львів, 2008, книга II; *Корнієнко В.В.* Дослідження графіті на фресці "Святий Анфім" в хрещальні Софії Київської // Чернігівські старожитності. Науковий збірник. За матеріалами VII наукової конференції "Старожитності Чернігово-Сіверської землі в загальноєвропейській

В данной статье нами исследуются перестройки и изменения функционального назначения помещения в восточной части южной внутренней галереи Софии Киевской (придел свв. Антония и Феодосия) от момента постройки храма до нашего времени. Поскольку выводы опираются на результаты наработок разных направлений изучения храма, проводимых почти столетие, мы сочли необходимым последовательно изложить историю самих исследований этого помещения, подытожить полученные результаты и изложить наше собственное видение изменений функционального назначения рассматриваемого архитектурного объема.

Археологические исследования 1936 г. Раскопки проводились в ноябре-декабре 1936 г. Г. Зацепиной под руководством Т. Молчановского[4] по всей длине внутренней галереи. В ходе работ были выявлены квадратные поливные плиты размером 49х49х5 см, лежащие поверх первичного пола. Они находились практически по всей галерее. По своим размерам и составу плиты идентичны обнаруженным в соседнем Михайловском приделе плитам, четыре из которых ныне экспонируются in situ в северо-западном углу вимы. Последние перекрывали нижнюю часть фресковой росписи, что позволило М. Каргеру отнести время их появления к XII в.[5]

культурній спадщині". Чернігів, 2008. *Корнієнко В.В.* Корпус графіті Софії Київської (XI – початок XVIII ст.). Частина I: Приділ св. Георгія Великомученика. К., 2010, с. 371–376; *Корнієнко В.В.* Корпус графіті Софії Київської (XI – початок XVIII ст.). Частина II: Приділ свв. апостолів Петра і Павла. К, 2010, с. 223–224; *Корнієнко В.В.* Корпус графіті Софії Київської (XI – початок XVIII ст.). Ч. 3: Центральна нава. К., 2011, с. 353–359; *Никитенко Н.Н., Корниенко В.В.* Новые эпиграфические исследования и вопросы персонификации однофигурных женских фресок в северо-западной части Софии Киевской // Кондаковские чтения III. Человек и эпоха: античность – Византия – Древняя Русь. Белгород, 2010; *Никитенко Н.Н., Корниенко В.В.* Святая Варвара в стенописи Софии Киевской: новые исследования граффити, атрибуция и святокультовый статус образа // Российское византиноведение: Традиции и перспективы. Тезисы докладов XIX Всероссийской научной сессии византинистов. М., 2011; *Нікітенко Н., Корнієнко В.* Персоніфікація образів святих жон у північно-західній частині Софії // Пам'ятки України: історія та культура, 2011, № 3–4 (167–168), липень-грудень; *Нікітенко Н., Корнієнко В.* Свята Варвара в стінопису Софії Київської: нові дослідження графіті, атрибуція та святокультовий статус образу // Могилянські читання 2010 року: Зб. наук. пр.: Проблеми збереження та вивчення музейних пам'яток. Сучасний стан, новітні технології, перспективи. К., 2011; *Корнієнко В.В., Колодницький Л.Б.* До питання реконструкції первісного вигляду фрески з зображенням хреста під образом Богоматері Оранти в Софії Київській // Церква – наука – суспільство: питання взаємодії. Матеріали Десятої Міжнародної наукової конференції (30 травня – 1 червня 2012 р.). К., 2012.

[4] Результаты исследования изложены по отчету Г. Зацепиной, хранящимся в Научном архиве Института археологии НАН Украины (Ф. 20, № 71а): *Зацепіна Г.Н.* Звіт за польові роботи в 1936 р.

[5] *Каргер М.К.* Древний Киев. Очерки по истории материальной культуры древнерусского города. М.-Л., 1961, т. 2, с. 200.

В результате археологических исследований было установлено, что в южной внутренней галерее собора (как и в соседнем Михайловском приделе) в XII в. проводились ремонтные работы, связанные с настилом нового пола из поливных плиток.

Реставрационные работы 1961–1962 гг. Во время реставрационных работ[6] в виме Михайловского придела в нише на ее южной стене было установлено, что фреска с изображением орнамента на откосе арки заходит под кладку, на которой находилось выполненное в XIX в. изображение креста со светильниками по сторонам, повторяющее сюжет украшенной мозаиками шиферной плиты декоративного панно над синтроном в главном алтаре Софии Киевской. Реставраторы сделали несколько зондажей, в которых обнаружили остатки деревянных конструкций. Дальнейший разбор кладки показал, что ниша на самом деле является оконным проемом между вимами Михайловского и свв. Антония и Феодосия приделов.

Со стороны Михайловского придела заклад, состоящий из кирпича на известково-песчаном растворе, был практически полностью разобран. На основании типов кирпича и раствора время его появления было соотнесено с ремонтно-реставрационными работами рубежа XVII–XVIII вв. Датировку подтвердил факт забелки фресковой штукатурки на откосах. Известно, что именно во время ремонтно-реставрационных работ этого периода древняя фресковая живопись была забелена по всему собору.

После удаления заклада стало возможным проследить устройство древней оконницы, встроенной еще во время возведения собора. Она состоит из двух вертикальных и трех горизонтальных пересекающихся брусьев. Чтобы рама вошла в прорезь, кладка оконного проема в некоторых местах подтесывалась. Рама с боков крепилась к торцам вырезанной перевязи. Сверху и снизу она расклинивалась дубовыми колышками, хорошо сохранившимися в известковом растворе.

Бруски рамы переплетаются между собой и при помощи шипов крепятся в пазах внешнего обрамления. Верхняя округлая часть рамы утрачена. Уцелели 9 ячеек из первоначальных 15-ти. Первичные размеры окна – около 150х90 см. Сечение планок: боковых – 90х35–40 мм, нижней – 70х35–40 мм, внутренних – 65х35–40 мм.

---

[6] Ход и результаты реставрационных работ изложены по хранящемуся в Научном архиве Национального заповедника “София Киевская” отчету (НАДР 322/1): *Плющ О.Ф., Мамолат Е.С.* Древняя оконница Софийского собора в Киеве. К., 1962. Результаты исследования оконницы были опубликованы С. Высоцким: *Высоцкий С.А.* Находка в Киевской Софии // Археологические исследования на Украине в 1968 г. Информационные сообщения, вып. III. К., 1971.

Стекла имели круглую форму с загнутым бортиком, внутри которого находится полость. Они голубоватого цвета, очень высокого качества и большой прозрачности. Диаметр стекол – 22,5 см, толщина – около 1 мм. Размеры восстанавливаются на основании дуги сохранившихся осколков стекол и их отпечатков в растворе. Стекло крепилось с внешней стороны к раме коваными железными гвоздями, далее укреплялось известковой обмазкой таким образом, что поверхность древесины полностью скрывалась под нею. Для лучшего сцепления обмазки с гладкой поверхностью рамы на ней стамеской наносились частые насечки-сколы. Толщина обмазки – около 1,5 см, диаметр ставень после обмазки – около 22 см.

Установлено, что первоначально была выполнена обмазка оконницы, на что указывает факт заполнения паза на всю глубину до самой кладки, а затем уже на откос проема наложена фресковая штукатурка и расписана орнаментом. Орнамент заканчивался разгранкой (красной с черной полосой посередине), которой был "обписан" находящийся в кладке деревянный брус. К последнему впритык была пристроена рама. Все эти особенности указывают, что окно синхронно времени строительства храма.

Со стороны придела свв. Антония и Феодосия оконный проем имел заклад, состоящий из плинфы на цемяночно-известковом растворе, что указывало на его возникновение в более раннее время, чем заклад со стороны Михайловского придела. В верхней части этот более древний заклад был частично разобран и переложен. Причем сделано это было, по нашим наблюдениям, со стороны Михайловского придела, что привело к удалению верхней части рамы.

Открытие оконницы предопределило дополнительные исследования северной стены вимы придела свв. Антония и Феодосия[7]. Результатом стало установление наличия фрески двух периодов. Первичная фресковая штукатурка датировалась временем строительства собора, вторичная, на основании обнаруженных граффити (по консультации С. Высоцкого), не позднее конца XII – начала XIII в.

Первоначальная фреска состояла из двух медальонов с погрудными изображениями святых мучеников в нижнем регистре. В верхнем

[7] Следует заметить, что ранее реставраторы не смогли определить, что на северной стене сохранилась фреска двух периодов. Поэтому в местах отставания фресковой штукатурки, находящейся еще под слоем масляной краски XIX в., в полости был залит скрепляющий раствор и вбито несколько нагелей. Значительная часть раствора и нагелей попали в полость между фресковыми слоями двух периодов, сильно повредив первичное фресковое изображение. В дальнейшем это значительно усложнило проведение реставрационных работ в 2010–2011 гг.

регистре, по обе стороны от окна, были выполнены орнаментальные композиции. В правой части стены почти полностью сохранился фресковый образ святого и нижняя часть орнамента. В левой, как удалось установить благодаря выполненному зондажу, также имеется образ святого в медальоне, закрытый фреской XII в.

Стало возможным также проследить ход выполнения работ XII в.

После того, как оконный проем заложили, первоначальная фреска была частично удалена, а поверх нее на всю плоскость стены была положена новая штукатурка, по которой выполнили роспись.

От этой росписи в левой части стены сохранились две фигуры в рост высотой почти 2 м. Состояние фрески плохое, красочный слой сохранился слабо. Однако по контурам просматриваются фигуры держащего в руке свиток святого (слева) и святой (справа). Над ними, в зените арки, частично сохранился нимб еще от одной фигуры святого. Расстоя-

Рис. 1. Северная стена вимы придела свв. Антония и Феодосия. Вид после реставрационных работ 1962 г.

ние от верха последнего до нимбов нижних фигур указывает, что изображение было погрудным. Справа в нижней части арочного проема, возле первичного изображения святого в медальоне, просматривается еще один небольшой фрагмент более поздней фрески. Это указывает, что фресковая штукатурка XII в. была нанесена на всю поверхность северной стены.

В древности правая часть этой вторичной фрески отвалилась, открыв тем самым первичное изображение святого в круглом медальоне.

В XIX в., когда поверхность стены была очищена от штукатурки XVIII в., реставраторы обнаружили два совершенно несимметричные ростовые изображения в левой части стены и медальон с погрудным изображением – в правой. В связи с этим было изменено композиционное решение оформления этой части стены, и вместо подновления открытых композиций стена была расписана масляной краской заново: на голубом фоне выполнили пять медальонов с орнаментами, а в середине – поясное изображение святого в раме. Во время реставрационных работ эта живопись была снята. Ее фрагменты, выполненные на новой штукатурке, закрыты сейчас нейтральным тоном.

Итак, в ходе реставрационных работ была обнаружена уникальная оконница XI в., заложенная в XII в. Также было установлено, что фреска состоит из двух слоев, определены композиционные решения оформления стены в XI и XII вв. (рис. 1).

Эпиграфические исследования второй половины 1960–1980 гг. Изучение находящихся на этой фреске нескольких кириллических надписей предпринял С. Высоцкий. Им были опубликованы три выполненных на первичной фресковой штукатурке граффити (№ 282[8], № 303[9] и № 304[10]), и два – на вторичной (№ 201[11] и № 202[12]). Изучение этих граффити привело исследователя к выводу, что фресковые изображения ростовых фигур выполнены в XII в.[13]

Кроме них, на фреске были обнаружены надписи на армянском языке, для изучения которых в Киев из Еревана прибыли Г. Григорян и С. Сагумян. В Софийском соборе исследователи обнаружили 24 над-

[8] *Высоцкий С.А.* Средневековые надписи Софии Киевской (по материалам граффити XI–XVII вв.). К., 1976, с. 127, табл. CLII, 3.
[9] *Высоцкий С.А.* Киевские граффити XI–XVII вв. К., 1985, с. 23–24. табл. VII, 1–2.
[10] Там же, с. 24. табл. VII, 3–4.
[11] *Высоцкий С.А.* Средневековые надписи.., с. 92–93, табл. XCIV, 3; XCV, 3.
[12] Там же, с. 93, табл. XCIV, 2; XCV, 2.
[13] Там же, с. 92.

писи, из них 22 находились в интересующем нас архитектурном объеме, на поверхности фрески XII в.[14]

Учитывая наличие на этой фреске надписей на армянском языке, Г. Григорян пришел к заключению, что ростовые фигуры являются образами особо чтимых армянских святых – св. Григория Просветителя и св. Рипсиме[15]. Однако никаких иконографических параллелей в доказательство предложенной атрибуции он не привел.

Значительная концентрация надписей в восточной части южной внутренней галереи собора привела Г. Григоряна к выводу, что в это время армянам было дано разрешение проводить здесь службы по армяно-григорианской традиции. В этом выводе исследователь опирался на сведения М. Бжишкяна, который отмечал, что там, где армянские поселенцы не имели своей церкви, по разрешению местной администрации им предоставлялась одна из ризниц какого-либо собора для богослужения на родном языке. В качестве примера приводилось данное московским армянам разрешение Ивана IV (1547–1584) вести службу на родном языке в Покровском соборе, предоставив им одну из ризниц, названную "именем Григория епископа великой Армении"[16].

О времени начала деятельности армянской общины в Святой Софии Г. Григорян не высказал ничего определенного, хотя и отметил, что в основном граффити датируются в пределах XVI–XVII вв. По мнению ряда исследователей (Г. Ивакин[17], А. Осипян[18]), представители армянской общины начали проводить службы в стенах Софии Киевской после того, как в 1482 г. Киев был разграблен войсками хана Менгли-Гирея, вследствие чего сгорела армянская церковь на Подоле. Вместе с тем, не нашел освещения вопрос о причинах передачи армянам именно этой части Софийского собора.

Иного мнения относительно времени появления армян в стенах Софии Киевской придерживался С. Высоцкий, включивший в третью часть своего свода киевских граффити четыре армянские надписи, выполненные на поверхности фрески XII в. (№№ 316–319[19]). Исследователь

---

[14] *Григорян Г.* Армянские надписи киевского собора Святой Софии // Вестник общественных наук. Ереван, 1979, № 4.
[15] Там же, с. 86–87.
[16] Там же, с. 86.
[17] *Івакін Г.Ю.* Історичний розвиток Києва XIII – середини XIV ст. К., 1996, с. 125–126.
[18] *Осіпян О.* Вірменська діаспора у середньовічному Києві // Київська старовина, 2002, № 6, с. 30.
[19] *Высоцкий С.А.* Киевские граффити.., с. 35–37, табл. XVI, 1–2

считал, что киевские армяне получили разрешение проводить службы в Софийском соборе в XII в. и именно с их деятельностью следует соотносить перестройку этой части галереи, когда армяне "заложили окно в соседний предел и украсили фресковой живописью отведенное им помещение собора"[20]. Именно поэтому, как полагал исследователь, на северной стене изобразили св. Григория Просветителя и св. Рипсиме[21]. Однако при этом никак не был объяснен четырехсотлетний перерыв между началом проведения богослужений и появлением первой датированной армянской надписи на фреске.

Итак, эпиграфические исследования подтвердили датировку ремонтно-реставрационных работ на северной стене XII в. и позволили определить, что некоторое время в этом помещении проводились богослужения по армяно-григорианской традиции. Однако вопросы о причинах перестройки восточной части внутренней галереи и их связь с дальнейшим функционированием помещения не нашли четкого отражения в работах исследователей. Также не было обоснована с иконографической позиции предложенная Г. Григоряном атрибуция двух ростовых фигур как св. Григория Просветителя и св. Рипсиме, некритически принятая другими исследователями.

Реставрационные работы начала 1981–1982 гг. После обнаружения в 1962 г. двух слоев фресковой штукатурки на северной стороне вимы придела свв. Антония и Феодосия, укрепление штукатурки XII в. было прекращено, чтобы не повредить более раннее изображение святого XI в.

Однако фреска XII в. продолжала отслаиваться. Чтобы уберечь оба слоя фресковой штукатурки, было принято решение снять и перенести на новую основу вторичную фреску, открыв и укрепив первичную.

Экспонировать перенесенную фреску предполагалось в этой же части помещения, на южной стене. В древности это была открытая арка, заложенная в более позднее время, поэтому фреска находилась только на левой стороне, а всю поверхность стены покрывала масляная живопись XIX в., реставрированная и дополненная во время работ 1961–1962 г.[22] Ее предполагалось сохранить.

---

[20] *Высоцкий С.А.* Киевские граффити.., с. 39.

[21] Там же, с. 39.

[22] Более подробно технология и содержание работ по реставрации живописи XIX в. в этой части собора рассмотрены в отчете, хранящемся в Научном архиве Национального заповедника "София Киевская" (НАДР 298/4): *Мамолат Е.С.* Материалы реставрации древней фресковой и масляной живописи XIX в. в приделе Антония и Феодосия Софийского собора в городе Киеве за 1961–62 гг. К., 1962.

В 1981 г. были выполнены подготовительные работы, в частности, произведена разметка предполагаемых распилов так, чтобы не повредить находящиеся тут многочисленные граффити. Для переноса фрески была размечена и южная стена, разработана методика работ, утвержденная научно-методическим советом Государственного архитектурно-исторического заповедника "Софийский музей" (протокол 1 от 22 января 1982 г.)[23].

Рис. 2. Северная стена вимы придела свв. Антония и Феодосия. Вид после реставрационных работ 1982 г.

В 1982 г. снят один фрагмент фрески XII в., благодаря чему практически полностью открылся лик святого XI в. (рис. 2). Выполнили указанные работы реставраторы П. Редько, А. Остапчук и А. Науменко.

[23] Материалы хранятся в личном архиве А. Остапчука: *Остапчук А.Н.* Проектные предложения по снятию фресковой живописи XII в. с фрески XI в. и монтирование ее на новое основание в алтаре придела Антония и Феодосия в Софийском соборе г. Киева. К., 1985.

Однако дальнейшему внедрению программы по переносу живописи и открытию древней оконницы воспрепятствовала подготовка к празднованию 1500-летия основания города Киева, повлекшая за собой отвлечение материальных и людских ресурсов на срочную реставрацию других объектов.

Лабораторные исследования 1982 г. Кроме исследования фресковой живописи, повторному изучению подверглась открытая ранее оконница. Были взяты пробы штукатурного раствора, примыкающего к раме, и раствора, скрепляющего деревянный переплет и кладку. Первая проба показала аналогичный строительному раствору Софии Киевской состав, вторая – ее фресковым штукатуркам XI в.[24]

Итак, анализ штукатурных растворов подтвердил датировку оконницы временем постройки Софийского собора.

Реставрационные работы 2010–2011 гг.[25] В 2006 г. проект снятия и перенесения фресковой штукатурки XII на новую основу и откріття первичной фрески и оконницф XI в. был включен в Комплексную программу реставрационных работ в Софийском соборе, утвержденную Министерством регионального развития, строительства и архитектуры Украины, которому в то время подчинялся заповедник. Однако, из-за недостатка финансирования, работы стало возможным продолжить несколько лет спустя, с октября 2010 по декабрь 2011 г. Они выполнялись ООО "Майстерня по реставрації живопису" (дир. В. Юдицкий), исполнители А. Остапчук (руководитель), Л. Колодницкий и М. Стрихар.

Первоначально предполагалось разделить вторичную фреску на десять фрагментов (с учетом снятого в 1982 г.). Однако перед началом работ реставраторы заново проверили линии предполагаемых распилов, несколько изменив их для того, чтобы они проходили по вертикальным и горизонтальным линиям, позволявшим смонтировать снятую штукатурку на три прямоугольных щита. Из-за этого возникла необходимость снятия одиннадцатого небольшого треугольного фрагмента фрески слева вверху от левой части распила снятого в 1982 г. фрагмента (рис. 3).

---

[24] Заключение по результатам исследований древних строительных растворов Софийского собора в г. Киеве // *Остапчук А.Н.* Проектные предложения.., л. 16–17.

[25] Ход и результаты реставрационных работ изложены по хранящемуся в архиве отдела реставрации и реабилитации памятников архитектуры Национального заповедника "София Киевская" отчету: *Юдицький В., Остапчук А.* Звіт по зняттю фрески XII початку XIII ст. з фрески XI ст., перенесенню її на нову основу та відкриттю древньої віконниці у вівтарі приділу Антонія і Феодосія Софійського собору Національного заповідника "Софія Київська" в м. Києві. К., 2012.

После уточнения разметки со стены были удалены поверхностные загрязнения[26], каждый фрагмент фрески заклеен бумагой и марлей[27], затем произведен распил[28]. Перед снятием к поверхности каждого фрагмента фрески прикреплялись фиксирующие щиты по размерам снимаемых фрагментов[29]. Перед снятием со стены каждый фрагмент слегка простукивался, чтобы максимально ослабить его связь с кладкой. Затем в пространство между штукатуркой и кладкой постепенно вбивались несколько широких тонких клинышков из дубовых дощечек[30].

Щиты с фрагментами снятой штукатурки переносились в мастерскую, где проходил процесс ее утончения и выравнивания тыльной стороны. Параллельно были подготовлены три щита[31] для монтирования на них снятой фрески. Для монтажа фрагментов фресок использовался известковый раствор[32]. Таким образом, все десять фрагментов были приклеены на три щита.

---

[26] Первоначально с помощью пылесоса с мягкими насадками, затем – раствором этилового спирта в дистиллированной воде (1:1).

[27] Заклейка фрески выполнялась 10% раствором осетрового клея с медом (1:1) и антисептиком (катапин бактерицидный). Вначале поверхность заклеили двумя слоями микалентной бумаги накрест, а затем двумя слоями марли накрест. Каждому слою давали полностью высохнуть. Перед заклейкой поверхность фрески частично прогревалась лампами.

[28] Распил фрагментов выполнялся ножовочными полотнами и скальпелем, сделанным из ножовочного полотна. Для удобства части ножовочных полотен зажимались в струбцину.

[29] Щиты изготовлялись из планок, скрепленных между собой в шип, а также саморезами. Щиты крепились к поверхности заклеенной фрески марлевыми в два слоя лентами, пропитанными раствором осетрового клея.

[30] Во время снятия четвертого фрагмента (под раскрытым в 1982 г. изображением лика святого) возникли сложности в связи с тем, что первичный и вторичный слои фресковой штукатурки были крепко склеены залитым во время реставрационных работ 1961 г. укрепляющим раствором. Для удаления этой склейки в щель заливался ацетон (ацетон с пиненом, диметилформамид). Раствор размягчался, в щель постепенно забивались дубовые колышки. Процесс растянулся на несколько дней. На ночь фрагмент и щель закрывались пленкой, чтобы не испарялись растворители, так как в противном случае укрепляющий раствор снова становился твердым.

[31] Щиты были изготовлены из дубовых планок, наложенных на листы алюминия и скрепленных несколькими слоями стеклотканной сетки.

[32] Известковый раствор состоял из 1,5 части гашеной гидратной извести (производства Польши), 1 части меленой цемянки, 1 части порошка перлита. В смесь добавлялся 3% водный раствор акрилата. Для первого слоя раствора использовалась цемянка не просеянная (наибольшая фракция – около 0,5 см). Для второго слоя, на который крепились фрагменты, цемянку просеяли сквозь сито с отверстиями 3 мм. Перед наклейкой поверхность фрески с тыльной стороны насыщалась водой с незначительным дополнением акрилата и антисептика. Жидкий известковый раствор наносился на поверхность щита и, по необходимости, на тыльную сторону фрагмента. Чтобы под ним не осталось воздуха, на раствор фрагмент штукатурки накладывался не плашмя, а с одной стороны. Вначале фрагменты можно было частично двигать, а лишний раствор выдавливать, ставя фрагменты один за другим на свое место.

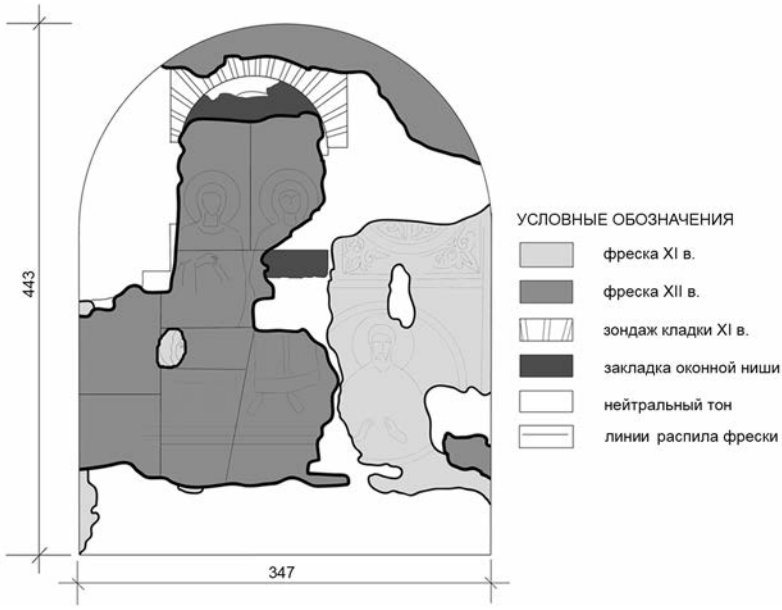


Рис. 3. Северная стена вимы придела свв. Антония и Феодосия. Картограмма. Перед началом реставрационных работ 2010–2011 гг.

После того, как штукатурка окончательно затвердела, были удалены фиксирующие щиты и заклейки с поверхности фрески[33], по периметру фресковых фрагментов выполнено бортовое укрепление цемяночным раствором, им же дополнены места утрат штукатурки[34].

Щиты со смонтированными на них фрагментами фрески перенесли в алтарь придела свв. Антония и Феодосия, скрутили между собой шестью винтами, поставили на специально изготовленную для этой цели полочку и прикрепили к южной стене четырьмя длинными толстыми саморезами. По периметру торцов щита поставили дубовое обрамление. На поверхности фрески были выполнены восполнения мест утрат и произведено тонирование сухими пигментами. В таком виде фреска экспонируется в настоящее время (рис. 4–5).

[33] Вначале горячей водой размачивались полоски марли, которыми крепились планки, выкручивались саморезы и снимались планки щитов. Далее снималась сама заклейка, также увлажненная теплой водой. Остатки клея выкачивались с поверхности фрески ватными тампонами, смоченными теплой водой.

[34] Распилы между фрагментами, утраты штукатурки, выбоины, трещины дополнялись мастикой, изготовленной на основе 15% раствора полибутилметакрилата в ацетоне с пиненом (5%), толченого мела с добавлением сухих пигментов.

Параллельно выполнялись работы по расчистке кладки стены и раскрытию древней оконницы. Во время снятия семи нижних фрагментов фрески выяснилось, что перед нанесением штукатурки под фреску на кладку наносился еще один промежуточный слой раствора для выравнивания поверхности стены. В процессе реставрации этот промежуточный слой частично оставался на кладке, в большей мере – на тыльной стороне снятых фрагментов, иногда осыпался. На поверхности этого слоя раствора были заметны капли краски, попавшей на него во время написания фрески в верхней части стены. Отдельные фрагменты остались на стене благодаря тому, что были закреплены в 1961 г.[35]

По поверхности древней кладки, перед нанесением промежуточного слоя раствора, для лучшего сцепления последнего со стеной, делались насечки. Это было необходимой мерой, так как раствор между плинфами был отполирован. На то, что насечки сделаны не при строительстве собора, а во время перестройки (закладки окна и выполнения вторичной росписи) указывает их заполнение только вторичным раствором, штукатурка XI в. в них полностью отсутствует. Кроме того, это косвенно это подтверждает то обстоятельство, что насечки повредили несколько граффити, выполненных по сырому облицовочному раствору.

Заклад разбирали постепенно. После удаления нескольких рядов примыкавшей к раме кладки открылась обмазка, которая держалась лишь на гвоздях. Было принято решение подклеивать аварийно отставшую обмазку к дубовой раме[36]. После укрепления обмазки разбирались еще несколько рядов кладки, затем все повторялось. В процессе работ была удалена практически вся закладка, за исключением небольшой части слева внизу с деревянным колышком. Была укреплена обмазка, которой в древности к раме прикреплялось стекло. Фрагменты обмазки, крупные и мелкие куски, раньше осыпались и находились в толще закладки. Все найденные фрагменты обмазки собрали в отдельную коробку. Те из них, месторасположение которых было установлено благодаря отпечаткам текстуры и сколов древесины, следам от гвоздей и местам смыкания, были подклеены к оконнице.

Как было установлено, обмазка сглаживалась и покрывалась красной охрой. Поверхность обмазки декорирована кругами (диаметром около 7 см) и филенкой, выполненной свинцовым суриком. Толщина фи-

[35] Остатки укрепляющего раствора и нагели сейчас можно видеть в нескольких местах.
[36] В пустоты отслоений, после очистки и проклейки древесины и обмазки, вводилась мастика (15% раствор полибутилметакрилата в ацетоне с пиненом 5% и толченым мелом).

ленки – 15–20 мм. Сейчас сурик местами почернел. В нижней части обмазка плавно переходит в подоконник. Нанесение штукатурки и росписи оконных откосов и стен выполнялось после вставки оконницы и росписи обмазки. Красочный слой обмазки держался слабо, был покрыт пылью и остатками раствора. Загрязнения очень осторожно удалили, раствор укрепили[37].

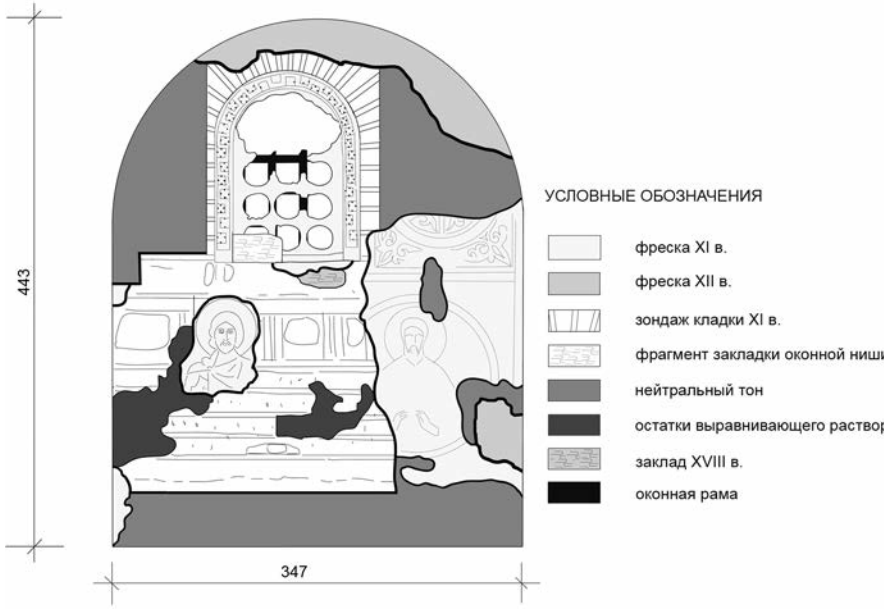


Рис. 4. Северная стена вимы придела свв. Антония и Феодосия. Картограмма после проведения реставрационных работ 2010–2011 гг.

После разборки было установлено, что стекло в средней, третьей снизу ячейке, в древности, еще до закладки оконного проема в XII в., было разбито, поэтому его пришлось заменить. В этом месте остатки стекла и частично первоначальной обмазки древний мастер (или мастера) удалили. Затем было вставлено новое стекло. Судя по отпечатку, по размерам оно равнялось первоначальному. Затем была выполнена его обмазка. Она произведена белым раствором, без покраски. Его остатки во время современного разбора заклада частично осыпались, но были собраны, склеены между собой[38] и поставлены на первоначальное место.

[37] Деструктурированный красочный слой укреплялся путем насыщения 5% раствором полиметилсилоксана (ЕКО) мягкими кисточками. Процесс повторялся несколько раз до полного закрепления фрескового пигмента.

[38] Раствором полибутилметакрилата.

Фресковая орнаментальная роспись на откосах вероятно еще до закладки находилась в плохом состоянии, имела много потертостей и утрат. Загрязнения были удалены, красочный слой укреплен. Так же был очищен открытый фрагмент фрески XI в. Утраты штукатурки, выбоины и трещины дополнили мастикой[39], выполнили тонирование мест утрат.

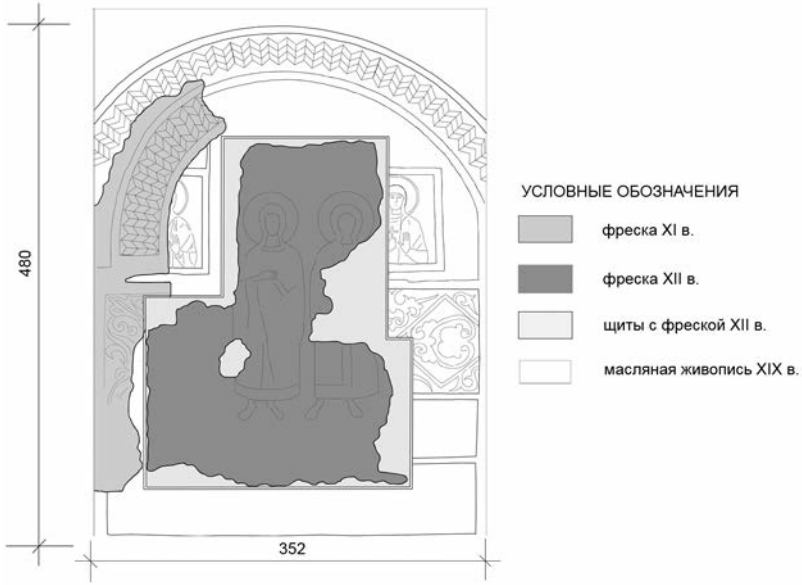


Рис. 5. Фреска XII в. на южной стене вимы придела свв. Антония и Феодосия после переноса на новую основу. Картограмма

По периметру фрескового изображения и фрагментов штукатурки, оставшихся на кладке, выполнялось бортовое закрепление. Бортики сделали также и в других местах на границах фресковых и других штукатурок, оставшихся на стене[40].

Со стороны алтаря Михайловского придела также выполнялись реставрационные работы. На откосах удалили остатки побелки с фрескового орнамента. Очистили от загрязнений и остатков строительных растворов подоконник и оставленный справа фрагмент закладки. Дополнили места утрат цемяночным раствором и выполнили бортовое укрепление фрагментов штукатурки. На поверхности фрески и масляной живописи XIX в. дополнили места утрат (трещин, выбоин и царапин) и провели тонирование.

[39] На основе полибутилметакрилата.

[40] Бортовая обмазка выполнялась цемяночным раствором и мастикой на основе полибутилметакрилата.

Деревянную раму очистили от загрязнений. В нижней части была удалена трухлявая древесина, оставшуюся древесину укрепили[41].

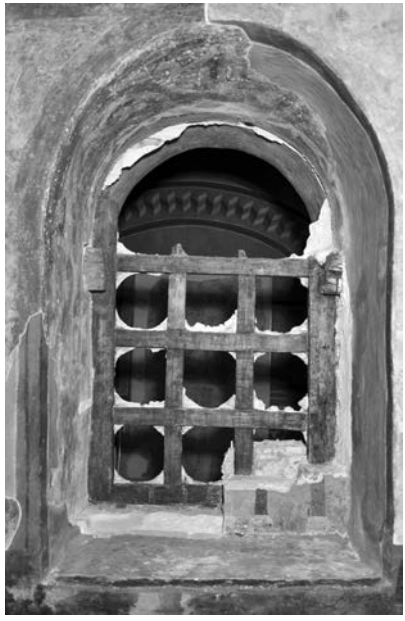


Рис. 6. Древняя оконница. Вид со стороны Михайловского придела. Фото 2011 г.

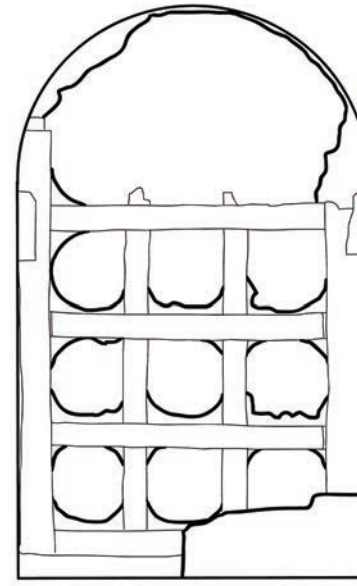


Рис. 7. Древняя оконница. Вид со стороны Михайловского придела. Графическое изображение

Итак, в результате реставрации была открыта уникальная оконница второго десятилетия XI в. (рис. 6–11), уточнены основные приемы ее постройки и декоративного оформления, установлен факт проведения ремонтных работ по замене выбитого стекла. Также удалось проследить последовательность и состав выполнения ремонтных работ в XII в.

Лабораторные исследования 2010–2011 гг.[42] Во время реставрационных работ были отобраны строительные материалы (плинфа,

[41] Во время предыдущих реставрационных работ поверхность деревянной рамы укреплялась путем насыщения ее раствором полибутилметакрилата в ацетоне. Поэтому во время современной реставрации насыщение после удаления загрязнений повторили. Отдельные элементы рамы были склеены между собой сметаноподобной мастикой на основе раствора полиметилбутакрилата в ацетоне с наполнителем – мелом.

[42] Результаты исследования изложены по хранящемуся в архиве отдела реставрации и реабилитации памятников архитектуры Национального заповедника “София Киевская” отчету: *Гуцуляк Р.Б.* Звіт про наукові дослідження будівельних матеріалів у вівтарній частині приділу св. Антонія і Феодосія. К., 2011.

известково-цемяночный раствор и фресковая штукатурка) различных строительных периодов, одной из целей которых было уяснение хронологии перестроек этой части внутренней галереи.

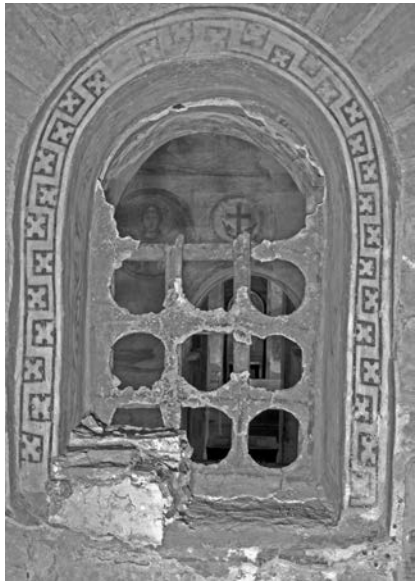


Рис. 8. Древняя оконница. Вид со стороны придела свв. Антония и Феодосия. Фото 2011 г.

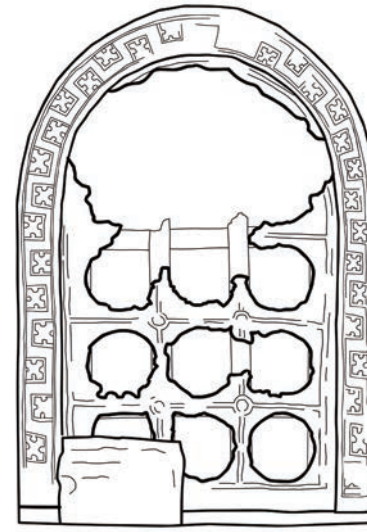


Рис. 9. Древняя оконница. Вид со стороны придела свв. Антония и Феодосия. Графическое изображение

Анализ проб строительных растворов, плинфы и первичной фресковой штукатурки, в которой присутствует шлак от производства смальты, подтвердили их датировку временем строительства собора.

Исследование строительных растворов и плинфы заклада окна, а также поздней фресковой штукатурки, показало, что по своей структуре они соответствуют строительным материалам XII в.

Вместе с тем, анализ известково-цемяночного раствора обмазки рамы показал несколько иной состав по сравнению с составом первичной фресковой штукатурки. Это дало основание Р. Гуцуляку отнести время выполнения обмазки деревянных рам к более позднему времени, в середине – второй половине XI в.

Однако подобная датировка противоречит натурным наблюдениям, ведь обмазка заходит под фресковую штукатурку откосов окна[43].

[43] *Плющ О.Ф., Мамолат Е.С.* Древняя оконница.., л. 12.

Сравнение структуры взятой в 2011 г. пробы (образец 1396[44]) со структурой пробы 1982 г. примыкающего к раме штукатурного раствора, а также пробы известково-цемяночного раствора кладки стены (образец 1369) показало их практически одинаковую структуру, за исключением более высокого содержания в 1396 фрагментов толченой плинфы.

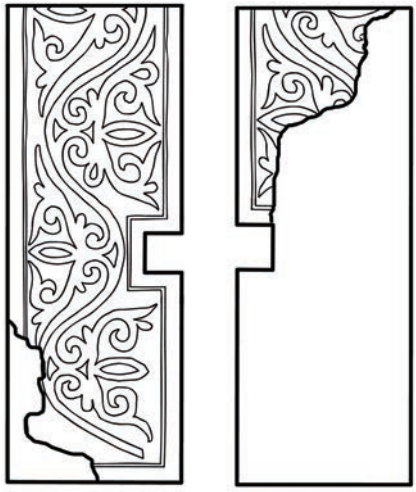


Рис. 10. Графическое изображение орнамента оконной ниши в виме Михайловского придела

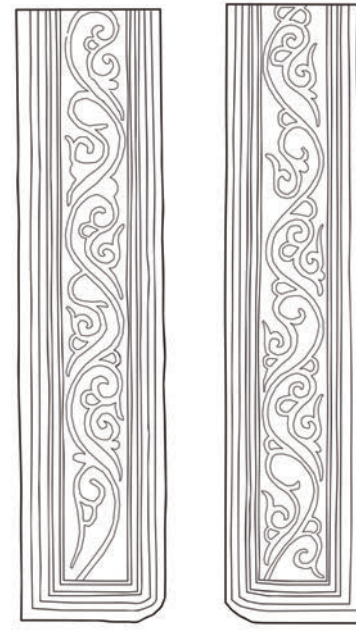


Рис. 11. Графическое изображение орнамента оконной ниши в виме придела свв. Антония и Феодосия

Учитывая эту особенность структуры, все три образца все же могут быть датированы временем строительства Софийского собора, то есть, вторым десятилетием XI в.

Отличия раствора обмазки рамы от фресковой штукатурки росписи стен вероятнее всего связывать с сознательным изменением состава известково-цемяночного раствора. Известно, что его рецептура тщательно продумывалась, так как каждый вид примесей играл важную роль в структуре раствора[45].

[44] Номера образцов подаются по отчету Р. Гуцуляка.

[45] *Стріленко Ю.М.* Аналіз зразків фрескових та будівельних розчинів Софії Київської // Стародавній Київ. К., 1975, с. 199.

Цемянка из кирпичного боя дает более крупные фракции заполнителя, что уменьшает усадку при отвердении и обеспечивает раствору большую стойкость от растрескивания[46]. Такие свойства раствора были более приемлемы для довольно тонкого слоя оконной обмазки, крепившейся к деревянной (а не известково-кирпичной) основе.

Эпиграфические исследования 2010–2011 гг. Параллельно с реставрационными работами В. Корниенко проводились эпиграфические исследования с целью изучения граффити в южной внутренней галерее, являющиеся составной частью планомерных эпиграфических исследований Софии Киевской. В 2010 г. изучалась фреска XII в., которую планировалось перенести на новую основу, в 2011 – открытая фреска XI в. и кладка стены, а также фрагмент фрески XII в., снятый в 1982 г.[47]

Исследование проводилось по принятой нами методике, предусматривающей фотографирование каждой надписи или рисунка, изготовление фотографии и выполнение по последней прорисовки непосредственно при изучении оригинала эпиграфического памятника[48].

Напомним, С. Высоцким были опубликованы только две кириллические надписи, а Г. Григоряном – двадцать две армянские[49], находящиеся на этой фреске. Во время исследования 2010 г. В. Корниенко обнаружил на поверхности фрески XII в. 119 надписей и рисунков. Во время исследования снятого в 1982 г. фрагмента были выявлены еще 24 граффити. Итак, общее количество эпиграфических памятников на фреске XII в. насчитывает 143, они состоят из рисунков и надписей, выполненных кириллицей, латиницей и армянским шрифтом.

Проведенные исследования позволили выявить некоторые (порой довольно существенные) неточности в прочтении граффити С. Высоцким и Г. Григоряном. Эти отличия между опубликованными вариантами и оригиналами нами будут проанализированы детальнее в соответствующей части многотомного “Корпуса граффити Софии Киевской”, сейчас же обратим внимание на вопросы хронологии надписей, имеющих существенное значение для рассматриваемых в данной главе проблем.

---

[46] См., напр.: *Раппопорт П.А.* Строительное производство Древней Руси (X–XIII вв.). СПб., 1994, с. 45.

[47] Фрагмент этот находился в фондах заповедника, поверхность фрески оставалась заклеенной вплоть до возвращения фрагмента на свое место уже на новой основе.

[48] Более подробно применяемая методика рассмотрена в: *Никитенко Н., Корниенко В.* Древнейшие граффити Софии Киевской и время ее создания.., с. 52–80.

[49] Четыре из них были включены в свод С. Высоцкого, о чем мы писали выше.

Прежде всего, следует отметить, что нами была существенно уточнена хронология армянских граффити на фреске XII в. Так, Г. Григорян опубликовал надписи, в которых указал даты 1657 г. и 1751 г.[50] Проведенное В. Корниенко тщательное изучение букв этих двух дат позволило избежать ошибочной датировки текстов.

В надписи, отнесенной исследователем к 1751 г., последнюю букву даты ՌՍ[51] следует читать не как Ս, а как Ի: за перемычку Ս была принята выбоина в нижней части буквы, а за ее правую часть – фрагмент волнистой линии, отделяющий одну надпись от другой и одновременно выполнявшей роль титла. Поэтому дату следует читать не как 1200 (1751) г., а как 1020 (1571) г.

В другом случае при установлении хронологии надписи Г. Григоряном была допущена похожая ошибка. В прочитанной им дате ՌՃՁ вместо сотен Ճ (100) четко читаются десятки Ի (20). Следовательно, в надписи указан не 1106 (1657) г., а 1026 (1577) г.

Итак, хронологический диапазон выполненных на армянском языке граффити охватывает приблизительно столетие, от начала XVI в. до начала XVII в. Следовательно, у нас нет никаких оснований связывать, как это предполагал С. Высоцкий, перестройку восточной части южной галереи в XII в. с деятельностью армянской общины Киева.

Была уточнена и хронология времени проведения работ по закладке окна и нанесению новой фрески. На ее поверхности были обнаружены две молитвенные надписи, выполненные по стандартной формуле и датирующиеся по палеографическим признакам в пределах второй четверти – середины XII в. Причем более вероятной их датировкой являются 20–30-е гг. XII в. Итак, заложение оконницы и выполнение новой фрески на северной стене следует отнести к первой четверти XII в.

Установленную датировку проведения ремонтно-реставрационных работ подтвердили дальнейшие эпиграфические исследования, проведенные нами в 2011 г., когда исследовалась фреска XI в. Здесь, кроме опубликованных С. Высоцким трех граффити, были обнаружены еще 64 надписи и рисунка. Древнерусские надписи по палеографическим признакам могут быть датированы в пределах XI – начала XII в.

---

[50] Надписи № 16 и № 20. *Григорян Г.* Указ соч., с. 91–92.

[51] В армянском церковном календаре для обозначения дат используются армянские буквы, имеющие также и числовое значение. Календарь был принят 11 июля 584 г., он ведёт отсчёт лет с 552 г. Для перевода на современное летоисчисление к указанной в граффити дате следует прибавить 551.

Также на сохранившейся справа фреске XI в. была обнаружена прямо датированная 1589 г. латиничная памятная надпись Томаса Колосинского, свидетельствующая, что правая часть фрески XII в. к этому времени уже обвалилась, открыв тем самым погрудный образ святого XI в. На этой фреске выявлены несколько молитв, называющих имя святого – Кир. Итак, современные эпиграфические исследования подтвердили атрибуцию образа, предложенную Н. Герасименко, А. Захаровой и В. Сарабьяновым на основании иконографических наблюдений[52]. Соответственно, в левом медальоне был изображен парный св. Киру св. Иоанн (рис. 12–13).

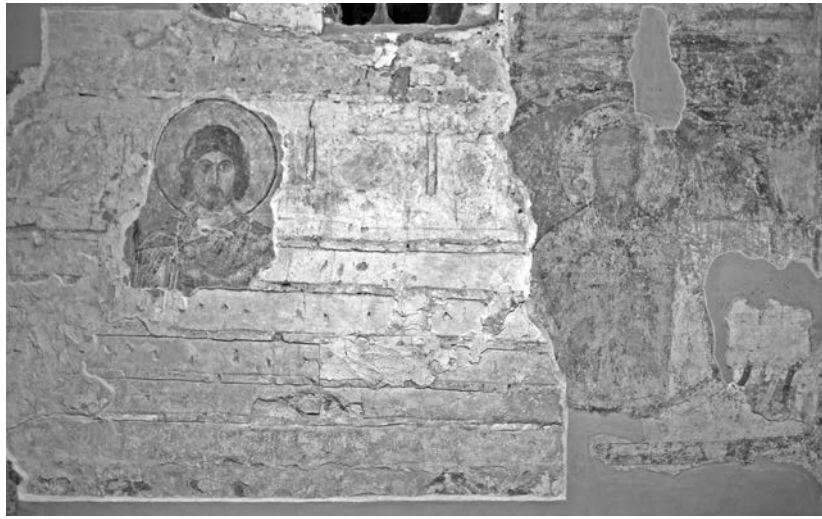


Рис. 12. Северная стена вимы придела свв. Антония и Феодосия после реставрационных работ 2010–2011 гг.
Фреска XI в. с изображением св. Кира (справа) и св. Иоанна (слева)

К сожалению, на фреске XII в. не было обнаружено ни одной надписи, называющей имя расположенных тут святых. Напомним, что Г. Григоряном эти две фигуры были определены как св. Григорий Просветитель и св. Рипсиме на том основании, что на фреске обнаружены армянские граффити. Выводы исследователя некритически поддержал С. Высоцкий, полагавший, что именно армянская община выполнила указанные ремонтно-реставрационные работы в XII в. Однако между выполнением фрески и временем появления армянских надписей находится лакуна

[52] *Герасименко Н.В., Захарова А.В., Сарабьянов В.Д.* Изображения святых во фресках Софии Киевской. Часть I: внутренние галереи // ВВ, 2007, т. 66 (91), с. 31–34.

Рис. 13. Фреска XI в. с образом св. Иоанна, открытая в результате реставрационных работ 2010–2011 гг.

в четыре столетия. К тому же на фреске было изображено не две фигуры святых, а четыре: одно погрудное в верхнем регистре и три ростовых, из которых сохранились две.

Наличие еще одной фигуры подтверждают проведенные нами сравнительные исследования размеров заложенной арки с ростовыми фигурами и расстоянием между ними, позволившие установить, что на фреске были все же изображены три фигуры.

От левого угла стены к левому краю подола одежды левого сохранившегося образа святого расстояние около 75 см. От правого угла стены к правому краю подола правого изображения расстояние составляет приблизительно 145 см. Высчитав ширину самих фигур по краям подола (около 50 см) и расстоянием между ними (около 20 см), можем определить наличие места для третьей ростовой фигуры. При ее восстановлении расстояние от правого края подола одежды до угла стены составляло бы 75 см, как и в случае с левой фигурой. Благодаря этому не нарушалась симметрия между изображениями. Однако в нашем распоряжении нет данных, позволяющих уверенно определить иконографическую программу росписи этой части храма.

Кроме того, на поверхности облицовочного раствора стены были обнаружены 16 выполненных по сырой фресковой штукатурке XI в. рисунков, среди которых количественно преобладают изображения крестов.

Отдельно следует отметить довольно высокохудожественный рисунок голубя. На растворе заклада окна также был обнаружен рисунок креста, выполненный по сырой штукатурке XII в. Со стороны Михайловского придела на горизонтальном деревянном бруске оконной рамы было обнаружено граффити, текст которого состоит из одной буквы **N**.

Итак, современные эпиграфические исследования позволили уточнить хронологию заклада окна и выполнение вторичной фрески, датировав их первой четвертью XII в. Кроме того, удалось выяснить, что до 1589 г. правая часть фрески отвалилась, что следует связывать с наличием большого фрагмента штукатурки XI в., к которой плохо крепился раствор XII в. Кстати, в левой части поздняя фреска более всего отслаивалась именно на сохранившемся фрагменте штукатурки XI в.

Кроме того, была уточнена хронология появления и существования традиции выполнения надписей на армянском языке: от начала XVI в. до начала XVII в.

Была также подтверждена иконографическая атрибуция фресковых изображений XI в. как образов свв. целителей Кира и Иоанна.

***

Благодаря комплексному анализу данных, полученных в ходе разных направлений исследования (эпиграфических, реставрационных, археологических, лабораторных), их сопоставлению с информацией письменных источников, удалось сформировать целостную картину истории перестроек и изменения функционального назначения изучаемого архитектурного объема Софийского собора – восточной части южной внутренней галереи. Ниже изложим основные итоги наблюдений.

Первоначально, в XI в., архитектурный объем, представляющий собой восточную часть южной внутренней галереи, был незамкнутым помещением, в который имелся открытый доступ с восточной, южной и западной сторон. На северной стене были выполнены изображения в медальонах святых целителей Кира и Иоанна по обе стороны расположенного над ними окна[53].

В первой четверти XII в. в южной внутренней галерее были проведены ремонтные работы, изменившие облик этого архитектурного объема собора. Полный объем этих работ можем установить лишь условно, хотя следы перестройки отдельных частей галереи сохранились.

[53] О возможных причинах расположения этих образов см.: *Герасименко Н.В., Захарова А.В., Сарабьянов В.Д.* Указ. соч., с. 34.

Так, по всей длине южной внутренней галереи и, очевидно, соседнего Михайловского придела, поверх древнего пола был настелен новый, состоящий из плиток с поливой размером 49х49х5 см. Остатки этого пола были обнаружены археологами в 1936 г. практически по всей длине внутренней галереи. Как мы упоминали выше, они сохранились in situ в северо-западном углу вимы Михайловского придела. Вероятно, необходимость настила нового пола была обусловлена поднятием уровня грунта вокруг собора.

На северной стене было заложено древнее окно и по всей плоскости арки выполнена новая роспись. В процессе новейших реставрационных работ были установлены все этапы выполнения работ в первой четверти XII в.

Так, мастера XII в. первоначально заложили нишу оконного проема, выведя заклад на один уровень с горизонталью плоскости стены. Затем была частично сбита древняя фресковая штукатурка на стене, видимо, плохо держащаяся к тому времени. Показательно, что мастера оставили погрудное изображение св. Иоанна, отбив верхнюю часть фрески по контуру нимба. Такая отбивка была обусловлена как стремлением не нарушать сакральность образа, так и намерением избежать отслоения нового слоя штукатурки, что, кстати, и произошло на правой стороне стены, где была оставлена древняя фреска. По всей поверхности обнажившейся кладки были сделаны засечки для лучшего сцепления нового слоя раствора со стеной. На ее поверхность наносился промежуточный слой раствора для выравнивания поверхности перед нанесением фресковой штукатурки. В нижней части на этом слое раствора сохранились капли краски, попавшие сюда, когда мастер (или мастера) расписывали верхнюю часть фрески.

На поверхности арки выполнили четыре изображения святых, три фигуры в рост и одно погрудное изображение над ними. Работы по росписи выполняли слева направо, сверху вниз. На поверхности сохранившейся фрески виден один вертикальный и три горизонтальных шва, когда один тонкий слой штукатурки находил на другой.

Причины проведения этих работ в первой четверти XII в. можем установить, проведя сравнительное изучение известных нам перестроек внутренних архитектурных объемов собора в древнерусское время и данных письменных источников.

В восточной части северной внутренней галереи незадолго после завершения строительства собора была обустроена великокняжеская усыпальница Ярослава Владимировича, а в восточной части соседней северной внешней галереи – параклис-храм для проведения заупокойных

служб. Для этого были заложены арочные проемы галерей, вследствие чего эти архитектурные объемы были превращены в замкнутые помещения. Были внесены некоторые изменения и в программу росписи: так, в усыпальнице Ярослава Владимировича на очищенной от предыдущей фрески стене была выполнена фигура св. целителя Пантелеймона, особо чтимого в семье этого князя[54].

В 1952 г. М. Каргер в северной внутренней галерее обнаружил следы склепа-усыпальницы в виде двух отрезков перегородки, проходящей поперек галереи и соединяющей ее южную и северную стены. Эти отрезки перегородки, возведенной вплотную к восточной поверхности пилонов стен галереи, имели толщину до 0,45 см и лежали на 15 см ниже современного уровня пола; они сохранились на высоту 20 см. Учитывая то обстоятельство, что кладка была сложена на светло-розовом известково-цемяночном растворе и закрывала нижнюю часть фресок стен, М. Каргер сделал вывод, что они являются остатками древнерусского склепа, построенного уже после выполнения росписи собора. Причем восточная часть поверхности двух отрезков сохранила остатки фресковой росписи, окрашенной темно красной краской[55]. Обустройство этого склепа исследователи связывают с погребением Всеволода Ярославича[56].

В начале XII в. в южной части западной наружной галереи была устроена крещальня. Арочный проем, ведущий в южную внутреннюю галерею, заложили, а в обустроенной таким образом апсиде выполнили роспись, идейно связанную с функциональным назначением помещения[57].

Как видим, во всех случаях такие кардинальные перестройки были связаны с изменениями назначений помещений. Понять причины перестройки восточной части южной внутренней галереи позволяет уточненная датировка времени ее проведения.

Работы, проведенные в первой четверти XII в., вероятнее всего связать со временем правления великого киевского князя Владимира Все-

---

[54] Подробнее историю создания княжеской усыпальницы см.: *Нікітенко Н.* Під покровом Святої Софії. Некрополь Софійського собору в Києві. К., 2000, с. 8–16; *Никитенко Н.Н.* Святая София Киевская. К., 2008, с. 347–357. О почитании образа св. Пантелеймона в семье князя Ярослава см.: *Нікітенко Н., Корнієнко В.* Нововиявлені ранні датовані графіті на фресках Софії Київської та їхній історичний контекст (записи № 1684, № 2126, № 2204) // Студії з архівної справи та документознавства, 2011, т. 19, книга перша, с. 93–94.

[55] Отчет хранится в Научном архиве Национального заповедника “София Киевская” (НАДР 918): *Каргер М.К.* Отчет об археологическом исследовании в киевском Софийском соборе в 1952 г., л. 23–24.

[56] *Никитенко Н.Н.* Святая София Киевская.., с. 358–359.

[57] Там же, с. 210–214.

володовича Мономаха (1113–1125), весьма энергичного и, судя по летописным сообщениям, амбициозного правителя. Именно при нем была обустроена упоминавшаяся выше крещальня в западной галерее Софии Киевской, а также, вероятно, настелен новый пол из поливных плиток.

Поэтому ремонтные работы в восточной части южной внутренней галереи наиболее логично связать с переустройством этого архитектурного объема в великокняжескую усыпальницу, предназначенную для Владимира Мономаха (ум. в 1125 г.). Летопись сообщает о его погребении именно в стенах Софийского собора[58]. Расположенная таким образом гробница Владимира Всеволодовича была симметрична гробнице Ярослава Владимировича, что подчеркивало высокий статус Мономаха, по сути равный величию его деда.

Вероятный ход работ по обустройству усыпальницы Владимира Мономаха можем реконструировать на основании данных об устройстве усыпальницы Ярослава. На северной стене была заложена оконница и выполнена новая роспись. Очевидно, были заложены открытые восточная и южная арки. Заклад этот, видимо, был разобран во время ремонтно-реставрационных работ конца XVII–XVIII вв. Похожую ситуацию можем наблюдать в восточных частях северных галерей собора, где часть древнего заклада разобрали для обустройства апсиды.

Стены полученного таким образом замкнутого помещения были оштукатурены и расписаны. К сожалению, у нас нет данных, позволяющих определить ее иконографическую программу. По аналогии с оформлением крещальни, верхнюю несохранившуюся полуфигуру святого можем гипотетически идентифицировать как образ св. Василия Великого, небесного патрона князя Владимира Мономаха.

Вероятно, как и в усыпальнице Ярослава, саркофаг Мономаха находился около южной стены. На эту мысль наталкивает схожее обустройство северной стены обоих склепов. Так, в северо-западном углу усыпальницы Ярослава можем видеть небольшую пристройку-престол[59]. Аналогичная пристройка существовала в северо-западном углу усыпальницы Владимира Мономаха, ее следы заметны на поверхности фрески XII в., имеющей вид ярко выраженного белого квадрата по сравнению с поверхностью остальной части фрески. Дело в том, что когда в XIX в. стены промазывали горячей олифой для лучшего сцепления масляной краски со стеной, придавшей штукатурке желтый оттенок, из-за наличия

[58] ПСРЛ. Т. 1: Лаврентьевская летопись. М., 2001, стлб. 295.
[59] *Никитенко Н.Н.* Святая София Киевская.., с. 350.

пристройки фреска в этом месте не промазывалась, поэтому поверхность штукатурки не пожелтела.

Вероятно, от погребения Владимира Мономаха сохранилась нижняя часть мраморного саркофага, ныне экспонирующая в южной галерее храма[60]. Видимо, саркофаг был разграблен еще в древности. Позднее его нижняя часть служила подставкой под установленную в Михайловском приделе раку сщмч. Макария (ум. 1497 г.)[61]. На поверхности саркофага сохранились два граффити: памятная надпись конца XVI–XVII вв., а также более ранняя руническая надпись, выполненная младшим футарком.

Косвенно нашу версию о том, что это помещение в древности было закрытой усыпальницей, подтверждает факт передачи именно ее армянской общине Киева для проведения здесь богослужений. Ход появления армян в стенах Софии Киевской и историю функционирования армянской часовни можем изложить следующим образом.

В XIV–XV вв. армянская община Киева имела собственную церковь на Подоле. Ее остатки обнаружены во время археологических раскопок возле Покровской церкви XVIII в. Исследователи не пришли к единому мнению относительно времени постройки армянской церкви. Г. Ивакин считает, что храм возведен армянской общиной в XIV – начале XV в.[62] С. Климовский предполагает, что армяне отремонтировали древнерусский храм, а не строили новую церковь[63]. Церковь эта сгорела во время разорения Киева войсками хана Менгли-Гирея в 1482 г. Именно это обстоятельство и обусловило появление армян в стенах Софии Киевской, где им была предоставлена усыпальница Владимира Мономаха, бывшая в то время закрытым помещением. Поэтому она легко могла быть переоборудована в часовню, без значительных материальных затрат, что ялялось также важным обстоятельством для жителей разоренного Менгли-Гиреем Киева. Кроме того, это помещение находилось вне пределов основного ядра собора, поэтому армянская часовня существовала как отдельный храмовый комплекс.

Прямые даты армянских надписей показывают, что часовня функционировала на протяжении столетия – с начала XVI в. до начала XVII в. Видимо, прекращение богослужений было обусловлено несколькими

[60] Сейчас в алтарной части придела свв. Антония и Феодосия стоит шиферный саркофаг, обнаруженный во время археологических раскопок на подворье Софии Киевской в 1984 г.
[61] *Нікітенко Н.М.* Свята Софія Київська: історія в мистецтві. К., 2003, с. 238–242; *Нікітенко Н.* Під покровом Святої Софії.., с. 47–51.
[62] *Івакін Г.Ю.* Вказ. праця, с. 146–155.
[63] *Климовський С.І.* Соціальна топографія Києва XVI – середини XVII ст. К., 2002, с. 34–35.

факторами, среди которых в первую очередь следует назвать ухудшение состояния галерей собора, повлекшее их частичное разрушение (на это указывает обвал правой части фрески на северной стене), а также разгоревшаяся в начале XVII в. борьба за Софийский собор между православной и униатской (греко-католической) общинами.

Поэтому киевские армяне восстановили на Подоле на месте разрушенного в 1482 г. храма деревянную церковь Рождества Богородицы[64], с 1622 г. пребывающую, в связи с уменьшением численности армянской общины Киева и нехваткой средств на содержание священника, под протекцией армянского кафедрального собора Львова. Церковь эта сгорела во время пожара 16–17 июля 1651 г. и затем больше не восстанавливалась. В 1685 г. неподалеку была построена деревянная православная церковь Покровы Богородицы, замененная в XVIII в. каменным сооружением[65].

На рубеже XVII–XVIII в. восточная часть южной внутренней галереи Софии Киевской перестраивается в алтарную часть придела святых Антония и Феодосия. Живопись этого времени не сохранилась, лишь на северной стене в нижней части заметны следы раствора XVIII в. Тогда же был заложен оконный проем со стороны вимы Михайловского придела. Непосредственно перед этими работами с какой-то целью была разобрана верхняя часть древнего заклада, причем со стороны Михайловского придела, для чего также была удалена верхняя часть рамы. Об этом свидетельствует переложенный характер верхней части заклада.

Во время реставрации середины XIX в. живопись предыдущего периода была снята, а стены расписаны масляной краской. На северной стене вимы на голубом фоне выполнили пять медальонов с орнаментами, а посередине – поясное изображение святого в раме. В таком виде живописное оформление сохранилось до начала реставрационных работ 1961–1962 гг., когда поздние дополнения были сняты и открыта сохранившаяся древняя фресковая роспись. На северной стене небольшие сохранившиеся фрагменты живописи XIX в. были закрыты нейтральным тоном.

Во время реставрационных работ 2010–2011 гг. фреска XII в. была снята, переложена на новую основу и перенесена на южную стену, где не сохранилась древняя живопись. Благодаря этому на северной стене полностью открылась уникальная оконница и сохранившаяся фреска XI в. В таком виде восточная часть южной внутренней галереи предстает сегодня.

---

[64] *Івакін Г.Ю.* Вказ. праця, с. 155; *Климовський С.І.* Вказ. праця, с. 35.

[65] *Толочко Л.І., Дегтярьов М.Г.* Подільські храми Києва. К., 2003, с. 121–138.

Вячеслав Корнієнко

ЩЕ РАЗ ПРО ДАТУ ПОСТАВЛЕННЯ ІЛАРІОНА МИТРОПОЛИТОМ В СВІТЛІ ДАНИХ СОФІЙСЬКОЇ ЕПІГРАФІКИ

У Руській церкві XI ст. митрополит Іларіон є особистістю досить відомою й, водночас, слабо вивченою. Про життя цього церковного діяча й письменника, автора знаменитого "Слова про Закон і Благодать", відомо небагато. Літописець повідомляє, що він був священиком церкви Святих Апостолів у князівському селі Берестовому, звідки віддалявся молитися в ліс на пагорб, у район сучасного літописцеві Печерського монастиря, де викопав невелику печерку. Цю інформацію літопис наводить у зв'язку зі згадкою поставлення Іларіона митрополитом у Святій Софії собором руських єпископів у 6559 р.[1] У Сповіданні віри сам Іларіон пише про поставлення його єпископами в Києві за князювання Ярослава в 6559 р.[2] Вже в сані митрополита Іларіон взяв участь у складанні церковного уставу князя Ярослава, про що згадується у вступній статті[3]. У "Сказанні про освячення церкви вмч. Георгія в Києві" повідомляється, що храм 26 листопада освятив митрополит Іларіон[4]. Ось, власне, усі прямі письмові згадки про першого митрополита-русина[5].

Доповнити існуючу фактологічну базу шляхом залучення епіграфічних джерел спробував С. Висоцький, який прагнув визначити точну дату поставлення Іларіона зіставивши дані літопису й тексту графіті № 7 з Софії Київської: *місяця квітня у 9 день поставлений був владика…*[6] Дослідник вважав, що ім'я владики – Іларіон – знищено обвалом тиньку.

---

[1] *Никитин А.Л.* Текстология русских летописей (XI – начала XIV вв.). Вып. 1. Киево-Печерское летописание до 1112 года. М., 2006, с. 215.

[2] *Молдован А.М.* "Слово о законе и благодати" Илариона. К., 1984, с. 4–5, рис. 2.

[3] *Щапов В.Н.* Устав князя Ярослава и вопрос об отношении к византийскому наследию на Руси в середине XI в. // ВВ, 1971, № 31, с. 74.

[4] *Лосева О.В.* Жития русских святых в составе древнерусских Прологов XII – первой трети XV веков. М., 2009, с. 326.

[5] Нещодавно в Софії Київській нами виявлений напис, текст якого повідомляє про поставлення 4 жовтня 1052 р. священика Арсенія ігуменом. Хоча в тексті ім'я митрополита не назване, вказана подія відбулась за часи служіння Іларіона. Докл. див.: *Корнієнко В.В.* Нове джерело до історії київського Софійського монастиря XI ст. // Труди Київської Духовної Академії: богословсько-історичний збірник Київської православної богословської академії Української Православної Церкви Київського Патріархату, К., 2012, № 9, с. 37–40.

[6] *Высоцкий С.А.* Древнерусские надписи Софии Киевской XI–XIV вв. Выпуск I. К., 1966, с. 37–38, табл. III, 2; IV, 2.

Однак відсутність прямої вказівки імені не дозволяла однозначно встановити, чи був поставлений Іларіон 9 квітня 1051 р. або ж дата визначена неправильно і в написі мовиться про поставлення іншого владики, митрополита чи єпископа. Остаточно ж вирішити це питання не на користь версії С. Висоцького дозволили проведені автором за сучасною методикою епіграфічні дослідження в Софії Київській. Було встановлено, що ім'я поставленого владики, який згадується в записі № 7, починалося з літери **К**[7]. Адже вона практично повністю збереглася перед обвалом тиньку. Крім того, в приділі свв. апостолів Петра і Павла на фресці з зображенням св. Анастасія[8] (мал. 1–2) був виявлений напис № 1168, в тексті якого прямо повідомляється, що 12 лютого Ярослав поставив митрополитом Іларіона[9].

Незважаючи на ясну інформацію тексту графіті, О. Толочко спробував довести, що ані 9 квітня, ані 12 лютого не можуть вважатися датами поставлення Іларіона[10]. Оскільки дослідником висловлені деякі сумніви щодо правильності реконструкції тексту й можливості поставлення митрополита саме 12 лютого 1051 р., щоб остаточно розвіяти сумніви виникла об'єктивна необхідність повторного детального розгляду графіті № 1168 (мал. 3) з позицій текстології та обрядової практики Руської церкви XI ст.

Початок верхнього рядка пошкоджений, перша літера може бути визначена як **л** або **м**, права частина якої знищена округлим вибоєм. За нею чітко читається **с**. Далі тиньк пошкоджений на розмір однієї літери, проглядається лише невелика засічка. Наступні сім літер збереглися досить добре, незважаючи на невеликі пошкодження тиньку та не розчищені від шпаклівки прорізи. Читаються вони як слово **февраѧ** '*лютого*'. З огляду на структуру формул пам'ятних написів, єдиною правильною реконструкцією першого слова буде **мѣсяца** '*місяця*', написаного в ско-

---

[7] *Корнієнко В.В.* Корпус графіті Софії Київської (XI – початок XVIII ст.). К., 2011. Ч. III. Центральна нава, с. 106–107, табл. CLXVII, 1.

[8] Образ святого атрибутований нами задяки виявленню напису-графіті, що називає його ім'я, як св. Анастасій Солунський: *Корнієнко В.В.* Корпус графіті Софії Київської (XI – початок XVIII ст.). К., 2010. Ч. II. Приділ свв. апостолів Петра і Павла, с. 223. Пропоноване нами прочитання підтримав російський мистецтвознавець В. Сарабьянов, проте образ визначав як св. Анастасія Персіянина: *Сарабьянов В.Д.* Образ монашества в древнерусском искусстве XI – середины XII столетия // Древнерусское искусство. Идея и образ. Опыты изучения византийского и древнерусского искусства: Материалы Международной научной конференции 1–2 ноября 2005 года / Ред.-сост. А.Л. Баталов, Э.С. Смирнова. М., 2009, с. 163, рис. 3.

[9] *Корнієнко В.В.* Графіті з Софії Київської про дату поставлення митрополитом Іларіона // Праці Центру пам'яткознавства, К., 2008, № 13, с. 235–240.

[10] *Толочко А.П.* Софийские граффити и дата поставления митрополита Илариона // Археологія і давня історія України. Вип. 1. Проблеми давньоруської та середньовічної археології. К., 2010, с. 513–516.

роченій формі **мсѧ**. Два останні знаки рядка збереглися у вигляді незначних фрагментів. За контекстом, відповідно до структури формули, вони можуть бути реконструйовані як прийменник **въ**.

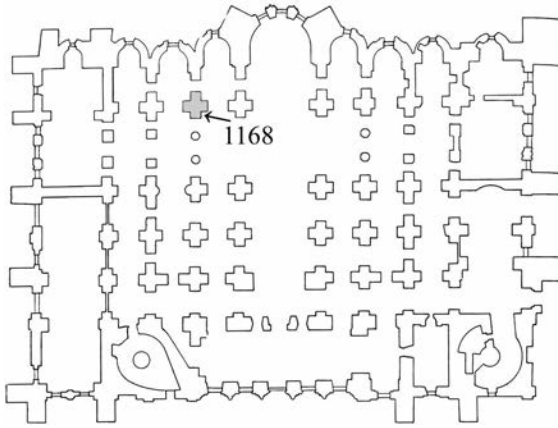


Рис. 1. Схема першого поверху Софії Київської (подається за С. Висоцьким) із зазначенням місця розташування графіті № 1168 зі згадкою про поставлення митрополитом Іларіона

Рис. 2. Образ св. Анастасія. Стрілка вказує місце розташування графіті № 1168

Другий рядок не розчищений від шпаклівки, місцями поверхня фрески пошкоджена вибоями. На початку рядка чітко читаються літери **вI**, що позначають день події (12): на це вказує фрагментарно збережене горизонтальне пряме титло над ними[11]. Далі, незважаючи на погану збереженість тиньку, досить добре читається слово **дѣнь**[12]. Наступна літера впевнено ідентифікується як **ꙗ**, за нею тиньк пошкоджений вибоєм на розмір двох літер, збереглася лише верхня частина гострої петлі другої знищеної літери. За своєю формою вона може бути відновлена як **о** з за-

[11] О. Толочко помилково стверджує, ніби титло над літерами відсутнє: *Толочко А.П.* Указ. соч, с. 516, прим. 2.

[12] Слід звернути увагу на форму написання іменника **дьнь** через “ять” а не “єрь”. На перший погляд можемо припустити, що горизонтальну лінію на щоглі слід ідентифікувати не як коромисло **ѣ**, а як гніздо від зотлілої соломи, закрите шпаклівкою. На нашу думку, більш вірогідно розглядати другу літеру все ж як **ѣ**. Причому в доволі ранньому вияві фонетичної форми т. зв. “нового **ѣ**”, притаманного українським (південноруським) мовним особливостям. Див.: *Коць-Григорчук Л.* Написи на творах українського середньовічного малярства (Лінгвістичне та палеографічне атрибутування) // Записки НТШ, т. CCXXI: Праці філологічної секції, Львів, 1990, с. 220–221.

гостреними верхом та низом – саме так пише її автор графіті. Наприкінці рядка добре збереглися літери **сла**. З огляду на чітко ідентифіковані знаки, єдино можливим варіантом реконструкції пошкодженого слова буде ім'я **ꙗ**[**ро**]**сла**[**въ**] '*Ярослав*'. Закінчення **въ** було написано на початку третього рядка, воно не збереглось через пошкодження тиньку.

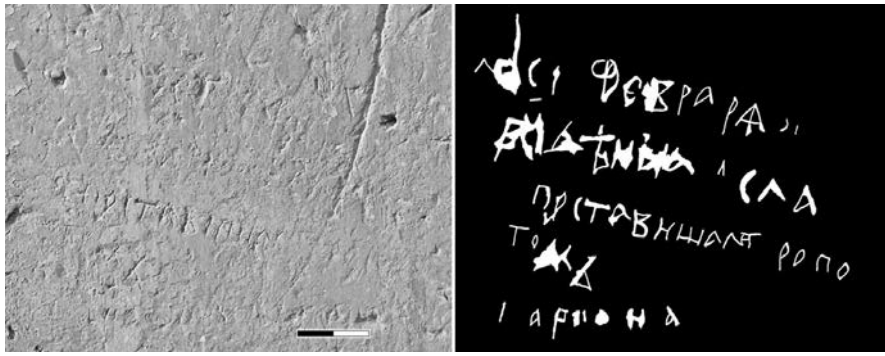


Рис. 3. Фотографія і прорисовка графіті № 1168

Отже, на початку третього рядка знаходились дві літери, знищені вибоєм. Наступні дев'ять збереглись досить добре, вони розчищені від шпаклівки, тому слово читається однозначно як **поставиша** '*поставили*'. Наступна літера **м** виконана трохи недбало: остання скісна риска замість похилої вийшла в автора прямою, тому він спробував її з'єднати з іншою частиною літери двома горизонтальними штрихами. В результаті **м** стала нагадувати монограму **нит** або **лит**. Далі тиньк пошкоджений на розмір одного-двох знаків, потім чітко читаються літери **ропо**.

В четвертому рядку дві перші літери знищені вибоєм, а чотири наступні збереглися. Вони читаються чітко як **томъ**, щоправда остання практично повністю втратила верхній горизонтальний штрих і стала нагадувати **ь**. З огляду на наявність чітко ідентифікованих знаків, закінчення третього рядка й четвертий можуть бути однозначно реконструйовані як слово **м**[**ит**]**ропо**[**ли**]**томъ** '*митрополитом*'.

Нижній, п'ятий рядок, складається з семи видимих літер. Від першої збереглася лише злегка нахилена праворуч засічка. Інші ж читаються досить чітко: **ариона**. У цьому випадку реконструкція слова однозначна: [**Л**]**ариона** '*Іларіона*'. Далі тиньк пошкоджений, тому ми не можемо виключати наявності тут ще декількох знаків. В опублікованому нами першому варіанті реконструкції тексту ми гіпотетично відновили слово **Русина**. Це було обумовлена близькістю тексту графіті до літописних записів:

Постави Ꙗрославъ Лариѡна митрополитомъ . Русина въ свѧтѣи Соѳьи . собравъ єпископы (*Лаврентіївський літопис, запис 6559 р.*[13]).

Постави Ꙗрославъ Лариѡна митрополитомъ . Руси свѧтѣи Софьи . собравъ єпископы (*Іпатіївський літопис, запис 6559 р.*[14]).

Однак, з огляду на неоднозначність визначення наявності або відсутності наприкінці нижнього рядка літер, надалі ми відмовилися від гіпотетичного відновлення останнього слова.

Отже, повний текст напису реконструйований нами таким чином[15]:

М(ѣ)с(ѧц)[ѧ] февраря [въ] ВІ дѣнь Ꙗ[ро]сла[въ] поставиша м[ит]ропо[ли]томъ [Л]ариона

Місяця лютого в 12-й день Ярослав поставив митрополитом Іларіона.

Завдяки відносно непоганій збереженості графіті, що дозволяє однозначно ідентифікувати більшість літер, будь-яка інша осмислена реконструкція неможлива. Як бачимо, за своїм змістом текст досить близький до літописних записів, причому настільки, що О. Толочко помилково стверджує, нібито ми під час розшифровці запису занадто явно орієнтувалися на відповідну літописну статтю[16]. На це зауваження слід відповісти, що до відповідної реконструкції тексту (а не до його розшифровки) ми дійшли, спираючись на чітко ідентифіковані літери напису, лише потім була відзначена близькість графіті літописному повідомленню, на підставі чого було гіпотетично відновлене лише одне слово **Русина**, пізніше опущене.

Звертає на себе увагу написання автором графіті дієслова **поставити**: замість очікуваного аориста (простого минулого часу, що позначає закінчену дію) третьої особи однини **постави** у тексті вжита форма аориста третьої особи множини **поставиша**.

На думку О. Толочка, ця явна граматична неузгодженість дієслова повинна була нас "збентежити", а уникнути її нам допомогло би звертання до літописного зразка[17]. Правда, критик не уточнює, яким чином. Адже з усіх складових графіті слово **поставиша** збереглося, можна ска-

---

[13] ПСРЛ. Т. І. Лаврентьевская летопись. М., 2001, стлб. 155.

[14] ПСРЛ. Т. II. Ипатьевская летопись. М., 2001, стлб. 143.

[15] *Корнієнко В.В.* Фрагменти "Літопису Софійського собору": три графіті у приділі свв. апостолів Петра і Павла зі згадками митрополитів XI–XII ст. // Наукові записки. Збірник молодих вчених та аспірантів / Ін-т української археографії та джерелознавства ім. М.С. Грушевського НАН України, К., 2010, т. 20, с. 27; *Корнієнко В.В.* Корпус графіті.., с. 19–20, табл. XXIV. За прийнятою нами методикою реконструкції тексту в квадратних дужках подаються втрачені літери, а в круглих – пропущені автором під час скорочення слів.

[16] *Толочко А.П.* Указ. соч., с. 516.

[17] Там же, с. 516. Варто підкреслити, що разом з твердженням про необхідність звертання до літописного зразка О. Толочко звинувачує нас у тому, що ми надто орієнтувались на останній.

зати, ідеально, будь-які інші варіанти його прочитання просто неможливі. Додати, орієнтуючись на "літописний зразок", після імені Ярослава фразу "з єпископами" або "та єпископи", щоб множина третьої особи аориста було "правильною"? Але для гіпотетичного відновлення слів між ім'ям "Ярослав" і дієсловом "поставили" на фресці просто немає місця. Слід визнати, що автор графіті помилково або свідомо вжив аорист третьої особи множини замість очікуваної однини. А "звернення до літописних зразків" дозволяє встановити, що в писемних джерелах приклади такого помилкового вживання форм аориста (а також імперфекта) досить часто зустрічаються. Але ці факти залишилися зовсім не врахованими та не проаналізованими О. Толочком. Нижче приведемо кілька характерних прикладів, де форма аориста третьої особи однини, як і в нашому випадку, замінена формою аориста третьої особи множини:

- на заоутрьє же налѣзоша Тугоркана мертвого и *взмша* и Стополкъ акы тъстѧ своего и врага… (*Лаврентіївський літопис, запис 6604 р.*[18]).

- Изѧславъ же . приведе Всеслава Кыєву . и *вьсадиша* и въ порубъ… (*Іпатіївський літопис, запис 6575 р.*[19]).

- въ то же лѣто *заложиша* церковь Благовѣщение Мьстислав князь на Городищи (*Новгородський перший літопис старшого ізводу, запис 6611 р.*[20]).

- въ то же лѣто въ Русе *сърубиша* церковь на островѣ, Мартурии игуменъ, въ имя святого Преображения… (*Новгородський перший літопис старшого ізводу, запис 6700 р.*[21]).

- того же лѣта отъяше князь Рюрикъ посадничьство у Жирослава и *выгнаша* его изъ Новагорода… (*Новгородський перший літопис молодшого ізводу, Комісійний список, запис 6679 р*[22]).

- тои же веснѣ оженися князь Мьстиславъ в Новѣгородѣ, и *поняша* у Якуна у Мирославичя дщерь (*Новгородський перший літопис молодшого ізводу, Комісійний список, запис 6684 р.*[23]).

- Давыдъ … **рече**: "**Господи, не овца *согрѣшиша*, но аҳъ согрѣшиҳ**" (*Життя й ходіння Даниїла, руської землі ігумена, 1-ша редакція*[24]);

---

[18] ПСРЛ. Т. I, стлб. 232.
[19] ПСРЛ. Т. II, стлб. 156.
[20] ПСРЛ. Т. III: Новгородская первая летопись старшего и младшего изводов. М., 2000, с. 19.
[21] Там же, с. 40.
[22] Там же, с. 222.
[23] Там же, с. 224.
[24] "Хоженье" игумена Даниила в Святую Землю в начале XII в. / Изд. подг. О.А. Белоброва, М. Гардзанити, Г.М. Прохоров, И.В. Федорова. СПб., 2007. с. 38.

- Давыдъ … моляся Богу, глаголя: "Господи, нѣ овца *съгрѣшили*, но азъ съгрѣшихъ" (*Життя й ходіння Даниїла, руської землі ігумена, 2-га редакція*[25]);
- *Родиша* свиниа порошата на пам(я)ть варвары (*щоденниковий запис переписувача, 4 грудня 1372 р., Псковський Виборний октоїх*[26]).

Причину таких помилок дослідники вбачають у тому, що аорист рано вийшов з ужитку живої розмовної мови, де його замінив перфект. Питання про час, коли це відбулося, в сучасній лінгвістиці є предметом дискусії. Досліджуючи співвідношення вживання форм минулого часу в новгородських берестяних грамотах і порівнявши його з даними літописів, А. Залізняк дійшов висновку, що це відбулося не пізніше XII ст., а, можливо, і раніше; втім, незважаючи на відсутність аориста в живій розмовній мові, її носії все ще без складнощів його розуміли при читанні або слуханні тексту, а також цілком правильно вживали цю форму минулого часу, коли писали літописний або офіційний текст[27].

З огляду на мовну традицію[28], носієм якої був автор графіті, його помилка у формі вживання дієслова цілком піддається логічному поясненню. Не будучи професійним переписувачем, на що вказують нерівні рядки й різні розміри літер, автор прагнув дотримуватися літописного зразка, передавши тим самим урочистість події.

Підбиваючи підсумок текстологічним спостереженням над графіті № 1168, констатуємо, що, незважаючи на помилку у вживанні минулого часу, структура напису не суперечить наявним даним історичної граматики давньоруської мови. Відповідно, у нас немає причин сумніватися в правильності переданої автором графіті інформації, який повідомив про поставлення Іларіона митрополитом 12 лютого. В записі не зазначений рік, однак, як ми писали вище, в літописах повідомлення поміщене під 6559 р.[29] Сполучивши інформацію двох джерел, графіті й літопису, можемо встановити, що 12 лютого 6559 р. у Святій Софії Іларіон був поставлений митрополитом.

Однак для переведення цієї дати на сучасне літочислення від Різдва Христова необхідно визначити, за яким стилем, березневим або вересневим, вказаний рік у літописі та в графіті.

---

[25] "Хоженье".., с. 184.
[26] *Столярова Л.В.* Свод записей писцов, художников и переплетчиков древнерусских пергаменных кодексов XI–XIV веков. М., 2000, с. 304.
[27] *Зализняк А.А.* Древненовгородский диалект. М., 1995, с. 154–156.
[28] В українській мові досі зберігається традиція застосування третьої особи множини замість однини, якщо автор намагається виказати повагу (до батька, матері) або іронізувати.
[29] *Никитин А.Л.* Указ. соч., с. 215.

На жаль, з тексту самої літописної статті це неможливо встановити: літописець повідомляє про поставлення Іларіона, а далі вміщує розлогу розповідь про історію Печерського монастиря. Однак в літописній статті 6562 р. зазначена точна дата смерті князя Ярослава Володимировича: у суботу 20 лютого, 1 тижня посту, у день св. Федора[30]. Ця дата припадала на Федорів тиждень тільки в 1054 р., тобто, лютий відповідає 6562 р. тільки в тому випадку, якщо літописець користувався вересневим стилем. Такий же стиль застосовується в тексті графіті № 8 на фресці з образом св. Пантелеймона в Софії Київській[31].

Отже, маємо всі підстави припускати, що дата поставлення Іларіона в літописі та у графіті також дана за вересневим стилем. У цей рік, 6659 (1051), 12 лютого припало на вівторок. Це був другий день першого тижня Великого посту, тому що в 1051 р. Великдень припав на 31 березня. Чи міг у цей день бути поставлений митрополит?

О. Толочко вважає, що в жодному разі. На думку дослідника, спостереження над літописними повідомленнями про дати поставлень та настолувань вищих ієрархів давньої Руської церкви, митрополитів (чотири повідомлення) та єпископів (двадцять два повідомлення), дозволяють засумніватися в правильності запропонованої нами дати 12 лютого (втім, як і вказаної С. Висоцьким дати 9 квітня) як дня поставлення Іларіона.

З наведених опонентом аргументів "проти" можемо виділити три. Перший і головний – це буденний день вівторок, не відзначений "особливо важливими пам'ятями або святами, заради яких можна було б зневажити традицією рукопокладати в неділю", або в день "максимально близький" до неділі, суботу чи понеділок[32]. Дослідник бачить у традиції рукопокладання в ці дні як символічний аспект (неділя, як особливо урочистий день тижня), так і практичний, що можна визначити як другий аргумент "проти": "зведення на кафедру митрополита – подія надзвичайна, супроводжувана службою, торжествами й обідами, а не буденні дії"[33]. І, нарешті, третім аргументом "проти" можна назвати відзначену О. Толочком тенденцію, за якої під час поставлення владик намагалися уникнути постів, особливо Великого посту[34]. Нижче ми розглянемо правильність наведених аргументів.

---

[30] ПСРЛ. Т. II, стлб. 150. Втім, у літописі міститься помилка, адже субота першого тижня Великого посту у 6562 (1054) р. припадала на 19-те, а не на 20-те лютого.

[31] *Рыбаков Б.А.* Запись о смерти Ярослава Мудрого // СА, 1959, № 4, с. 245–249; *Высоцкий С.А.* Указ. соч., с. 39–41, табл. IX, 1; X, 1.

[32] *Толочко А.П.* Указ. соч., с. 514, 516.

[33] Там же, с. 514.

[34] Там же, с. 515.

Щоправда, спочатку ми вимушені виключити зі згаданих О. Толочком двадцяти шести звісток три,в яких повідомляються дати приходу на стіл митрополита Нікіти (15 жовтня 1122 р.), новгородських архієпископів Іоанна (20 грудня 1110 р.) та Нифонта (1 січня 1131 р.).

Справа в тому, що в літописі день посадження на стіл митрополита Нікіти не зазначений. Дата 15 жовтня 1122 р. була запропонована А. Поппе[35] на підставі зіставлення даних літопису й виявленого С. Висоцьким на цій же фресці з образом св. Анастасія графіті № 112[36]. Його текст читається так: **Мѣсяца октября въ Єі дьнь пришьлъ Никита. Соудило ѱалъ**[37]. Цей день у 6630 р. дійсно припав на неділю, однак у графіті ця дата зазначена лише як день *приходу*, а не *настолування* митрополита. Наприклад, між приходом на Русь митрополита Никифора 6 грудня і його настолуванням 18 грудня пройшов досить великий проміжок часу[38].

У випадку з новгородськими архієпископами, поставленими київським митрополитом, то літопис також повідомляє лише дату їхнього *приходу* до Новгорода, а не дату *настолування* на кафедрі. Прихід архієпископа ще не означав його автоматичного поставлення в той же день.

Отже, після цього попереднього зауваження, розглянемо наведені О. Толочком аргументи "проти". Почнемо з останнього, який можемо умовно назвати "пісним".

З літописної статті ми довідуємось, що 28 березня 6673 (1165) р. був поставлений новгородським архієпископом Леонід, як повідомляє літопис "**на вербьницю**"[39], тобто у Вербну неділю. Як бачимо, архієпископ був поставлений у переддень Страсної седмиці Великого посту, Великдень у 1165 р. припав на 4 квітня.

Ростовський єпископ Лука був поставлений 11 березня 6693 (1185) р.[40], у понеділок другого тижня Великого посту, тому що Великдень у 1185 р. припав на 21 квітня.

У неділю 14 березня 6735 (1227) р. володимирським єпископом був поставлений Митрофан, як повідомляє літопис "**в прѣпловленьє**

---

[35] *Поппе А.В.* Митрополиты Киевские и всея Руси (988–1305) / Авторизированный перевод с немецкого Назаренко В.А. // Щапов Я.Н. Государство и церковь Древней Руси X–XIII вв. М., 1989, с. 195.

[36] *Высоцкий С.А.* Средневековые надписи Софии Киевской (по материалам граффити XI–XVII вв.). К., 1976, с. 38–39, табл. XVIII, XIX.

[37] Докл. див.: *Корнієнко В.В.* Корпус графіті... Ч. II, с. 18, табл. XII.

[38] *Никитин А.Л.* Текстология русских летописей.., с. 327.

[39] ПСРЛ. Т. III, с. 31.

[40] ПСРЛ. Т. I, стлб. 391.

стаг **поста**”[41]. Тобто, поставлення відбулося у третю неділю Великого посту, Великдень у 1227 р. припав на 11 квітня.

Новгородським архієпископом Спиридон був поставлений у 6737 (1229/1230) р. “**по чистѣи недѣли на сборъ**”[42], тобто в неділю першого “Чистого тижня” Великого посту, названої у православ’ї “Соборною неділею”[43]. Великдень у 1230 р. припав на 7 квітня, тому дата поставлення Спиридона – 24 лютого. Варто зауважити, що О. Толочко визначив її суботою 17 лютого 6737 (1229) р., однак не вказав джерело цієї інформації, що суперечить літописним даним[44].

6 грудня 6612 (1104) р. на Русь прибув митрополит Никифор, він був настолований 18 грудня того ж року[45]. Це відбулось в неділю, за тиждень до святкування Різдва Христового, тобто, під час Різдвяного посту.

Полоцьким єпископом 13 грудня 6613 (1105) р. був поставлений Міна[46], а новгородським архієпископом 10 грудня 6701 (1193) р. – Мартирій[47], що також припало на час Різдвяного посту. Варто зазначити, що в обох випадках О. Толочко неправильно розрахував дні тижня, вказавши, що Міна був поставлений у неділю, а Мартирій – у понеділок[48]. Сутність помилок полягає в тому, що дні розраховувалися дослідником за вересневим стилем, тоді як у відповідних літописних статтях застосовується березневий.

Так, у статті 6701 (1193) р. дати розташовані у наступній послідовності: 24 травня (дата смерті новгородського архієпископа Гавриїла, після чого були проведені вибори нового кандидата в архієпископи), 10 грудня (день поставлення архієпископом Мартирия), 16 січня (день приходу архієпископа Мартирия на кафедру)[49]. Послідовність точних дат і подій дозволяє однозначно визначити, що хронологічні викладки здійснені літописцем за березневим стилем. Однак О. Толочко розраховує день тижня за вересневим стилем, що є методологічною помилкою, адже вересневий стиль на півроку випереджав березневий. Відповідно, 6701 вересневий рік охоплював проміжок часу з вересня по грудень 1192 р. та з січня по серпень

[41] ПСРЛ. Т. I, стлб. 449.
[42] ПСРЛ. Т. III, с. 69.
[43] *Дьяченко Г., протоиерей*. Полный церковнославянский словарь (с внесением в него важнейших древнерусских слов и выражений) / Репринтное воспроизведение издания 1900 г. М., 2006, с. 575.
[44] *Толочко А.П.* Указ. соч., с. 514.
[45] *Никитин А.Л.* Указ. соч., с. 327.
[46] ПСРЛ. Т. II, стлб. 257.
[47] ПСРЛ. Т. III, с. 232.
[48] *Толочко А.П.* Указ. соч., с. 514.
[49] ПСРЛ. Т. III, с. 231–233.

1193 р. А березневий 6701 рік відповідав проміжку часу з березня по грудень 1193 р. та з січня по лютий 1194 р. Тому 10 грудня 6701 вересневого року буде 10 грудня 1192 р., а 10 грудня 6701 березневого року буде відповідати 10 грудня 1193 р. Ігноруючи цю обставину та прагнучи визначити день тижня для 6701 березневого року за вересневим стилем, наш опонент замість 10 грудня 1193 р. в результаті розрахував день тижня для 10 грудня 1192 р. Насправді ж 10 грудня в березневому 6701 (1193) р. припало на п'ятницю, а не на понеділок.

Схожа помилка допущена в розрахунку дня поставлення Міни: у статті Іпатіївського літопису 6613 р. дати викладаються у такій послідовності: 27 серпня (день поставлення володимирським єпископом Амфілохія), 12 листопада (день поставлення переяславським єпископом Лазаря), 13 грудня (день поставлення Міни єпископом полоцьким)[50]. У цьому випадку день тижня повинен розраховуватися за березневим стилем, а не за вересневим. 13 грудня 6613 (1105) г. припало на середу, а не на неділю.

Як бачимо, літописні дані свідчать про чотири поставлення єпископів у Великий піст. Крім того є свідчення про поставлення двох єпископів та настолування митрополита в інший багатоденний піст, Різдвяний (з 15 листопада по 25 грудня). Слід зауважити, що спочатку цей піст не мав чітко визначеної кількості днів, він тривав від семи днів і більше; припис дотримуватись 40-денного посту прийнято на соборі 1166 р. за патріарха Луки Хрисоверга та імператора Мануїла I Комніна[51]. В нашому розпорядженні немає матеріалів, що дозволяють уточнити, скільки днів тривав цей піст у Руській церкві в XI–XII ст., і це може поставити під сумнів правильність віднесення трьох останніх поставлень на час Різдвяного посту. Однак певні сумніви можуть бути висловлені тільки щодо Міни, позаяк настолування митрополита Никифора входить у мінімальні сім днів Різдвяного посту, а поставлення Мартирія відбулося після собору 1166 р., коли 40-денна тривалість посту була встановлена офіційно. Таким чином, від "пісного" аргументу "проти" доводиться відмовитися, бо майже в третині випадків дати відомих нам настолувань і поставлень припали на час посту. Тож той факт, що 12 лютого 1051 р. припадає на перший тиждень Великого посту, не дає підстав сумніватися в можливості поставлення Іларіона цього дня.

О. Толочко слушно зауважує, що поставлення митрополита було урочистою подією, супроводжуваною службою. Тому вважає, що поставлення відбувалися переважно у неділі або "близькі до них" суботи чи пone-

[50] ПСРЛ. Т. II, стлб. 257.

[51] *Дебольский Г., протоиерей*. Дни богослужения православной кафолической восточной церкви. Б.м., 2002, с. 601.

ділки. Однак якось не переймається роз'ясненням, чим, наприклад, субота або понеділок відрізняються від інших днів тижня, того ж "буденного" вівторка чи середи. Вже сама констатація фактів можливості поставлення в усі дні тижня, а не тільки у неділю, змушує сумніватися в правильності аргументу "буденного дня"[52]. До того ж висновок О. Толочка про перевагу вибору дня поставлення, максимально близького до неділі, тобто понеділка й суботи, суперечить зібраному самим дослідником матеріалу[53].

Отже, залишається третій аргумент "проти", умовно названий нами "обрядовим". Його О. Толочко чітко не сформулював, вказавши лише, що поставлення митрополита супроводжувалося службою. Дослідником були повністю зігноровані особливості чину поставлення митрополитів. Однак саме цей аспект дозволяє впевнено встановитиити, чи міг бути поставлений Іларіон у вівторок 12 лютого 1051 р.

У Константинопольській церкві, відповідно до традиції, у день хіротонії новорукопокладений єпископ сідав на синтрон патріаршого собору першим і сам очолював Літургію; після прибуття ж на кафедру відбувалося особливе священнодійство, яке повторювало й акцентувало вже виконану під час хіротонії церемонію посадження, причому також під час Літургії[54]. Київські митрополити були архієреями Константинопольського Патріархату, тож займали київську кафедру відповідно до того ж чину інтронізації[55]. Тобто, митрополита хіротонісали у Константинополі, а після прибуття до Києва він проходив чин посадження на кафедру. У випадку з митрополитом Іларіоном, поставленим Ярославом без санкції Константинополя, мало місце виключення в чинослідувані: хіротонісати та по-

[52] Вважаємо, що поняття "буденного дня" надто осучаснене, адже багато урочистих дійств відбувалось не в недільні дні. Для прикладу назвемо урочисте дійство з іконою Одигітрії Константинопольської, яке відбувалось щовівторка. Докл. див.: *Лидов А.М.* Иеротопия. Пространственные иконы и образы-парадигмы в византийской культуре. М., 2009, с. 39–69.

[53] Так, у двадцяти двох представлених О. Толочком датах єпископських настолувань, поставлень та приходів на кафедру (*Толочко А.П.* Указ. соч, с. 514) переважна більшість припадає на неділю (11 випадків). Однак далі домінує вівторок (4 випадки), на третьому місці – понеділок (3 випадки), а субота стоїть нарівні з іншими днями тижня (по 1 випадку). Тож, керуючись логікою О. Толочка, слід було зробити висновок про поставлення єпископів у неділю або ж "близькі" до неї понеділок та вівторок. Тобто, спостереження дослідника не можуть служити аргументом "проти" можливості поставлення митрополита у вівторок.

[54] Див.: *Желтов М., священник*. Чин интронизации Патриарха Московского и всея Руси: история и современность. Часть 1. Интронизация епископов и патриархов в Древней церкви и в Византии. [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://www.patriarchia.ru/db/text/545853.html.

[55] Див.: *Желтов М., священник*. Чин интронизации Патриарха Московского и всея Руси: история и современность. Часть 2. Интронизация митрополитов и Патриархов всея Руси. [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://www.bogoslov.ru/text/378672.html.

ставити новообраного митрополита повинні були в кафедральному київському соборі Святої Софії, де проходив собор єпископів. Хоча і не обов'язково обидві події мали відбутись в один день.

Чин хіротонії та поставлення новообраного ієрарха передбачав, що митрополит або єпископ під час проведення Божественної Літургії особисто очолював її. Тому, аби остаточно розвіяти сумніви щодо можливості поставлення Іларіона 12 лютого 1051 р., варто з'ясувати, чи проводилась Літургія у Святій Софії цього дня. За приписом Студійського уставу, прийнятого Руською церквою, під час Великого посту Літургія Напередосвячених Дарів могла правитись щодня, в тому числі у понеділок, вівторок та четвер першої седмиці[56]. Вівторок 12 лютого 1051 р. був другим днем першої седмиці Великого посту, коли, відповідно до прийнятої Руською церквою практики, правилась Літургія Напередосвячених Дарів. Тому поставлення митрополита Іларіона в обрядовому плані повністю відповідало чину поставлення вищих ієрархів візантійської Церкви[57].

На нашу думку, хід подій вірогідніше представити таким чином. Іларіон був обраний собором єпископів у сан митрополита, пройшовчин хіротонії, найімовірніше, на повній Божественній Літургії у неділю 10 лютого 1051 р. А у вівторок, 12 лютого, як про те повідомляє автор графіті № 1168, відбувся чин інтронізації (поставлення) Іларіона, який відправив Божественну Літургію Напередосвячених Дарів. За канонами вона правилась у Софійському соборі на другий день Великого посту, ймовірно, по завершенню собору єпископів. Цілком вірогідно, що поставлення Іларіона в день, коли правилася Літургія Напередосвячених Дарів, мало символічний підтекст і було своєрідним продовженням хіротонії: новообраний митрополит приймав освячені раніше Святі Дари й причащав віруючих вже як чинний ієрарх Руської церкви.

Отже, проаналізувавши всі аргументи "проти", ми змушені констатувати, що немає жодних підстав сумніватися в правдивості наведеної невідомим автором графіті інформації. Запис на стіні Софії Київської є важливим історичним документом, що повідомляє відсутні в інших джерелах відомості про точний день поставлення русина Іларіона митрополитом. Тож, ця подія відбулася 12 лютого 6559 (1051) р.

---

[56] Докладніше про особливості цієї літургії в XI ст. див.: *Желтов М.С., Правдолюбов С., протоиерей.* Богослужение Русской Церкви X–XX вв. [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://www.kiev-orthodox.org/site/worship/1132/.

[57] В статті ми не торкаємось проблеми канонічності поставлення Іларіона собором руських єпископів, а не Константинопольським патріархом, що є, як відомо, предметом дискусії.

Тарас Коростильов

ПИТАННЯ РЕФОРМИ КАЛЕНДАРЯ У ВІЗАНТОЛОГІЧНОМУ ДОРОБКУ ІВАНА ТУРЦЕВИЧА (неопублікована стаття до "Візантологічного збірника")

20–30-ті роки XX ст. в історії вітчизняної історичної науки характеризуються своєрідним відродженням інтересу до античної спадщини. Незважаючи на помітний занепад викладання дисциплін класичного блоку, протягом українських визвольних змагань 1917–1921 рр. і надалі в інтелектуальній сфері залишалися фахівці з якісною підготовкою, котрі продовжували наукову діяльність у галузі класицизму. В Україні ці сили гуртувалися як навколо літературних гуртків, на зразок неокласиків, так і в середовищі старих наково-педагогічних кадрів. Помітне пожвавлення наукового життя візантиністів з 1923 р. відзначав О. Полулях у своїй статті "Візантинізм, як об'єкт наукових студій": "З'являються, хоч ще й небагато[1], монографічні праці з візантинознавства, знову виходить "Византийский Временник". Засновуються спеціяльні наукові візантологічні заклади; так, напр[иклад], при Всесоюзній Академії наук утворилася Російсько-візантологічна історично-словникова комісія, що бере участь в міжнародному підприємстві – нового видання словника Дюканжа; проектується там також кабінет і музей російського Візантинознавства"[2]. Важливим науковим осередком була Комісія для вивчення візантійського письменства та впливу його в Україні, або скорочено – Візантологічна комісія. Характеристика діяльності цієї комісії, як і аналіз її наукової спадщини, заслуговують окремого дослідження. Разом з тим, варто звернути увагу на деякі аспекти її роботи, що не втрачають своєї актуальності і в сучасній українській науці.

Візантинознавство в країні переможного пролетаріату перебувало далеко від основних магістралей науки. На загал, матеріальне забезпечення вчених співробітників залишало бажати кращого, недовіра з боку влади до "старих професорів" і, чи не найголовніше, суттєве ускладнення міжнародних наукових контактів – все разом створювало умови, коли вчений працював або для задоволення внутрішніх інтелектуальних потреб,

---

[1] Див.: *Лозовик Г.Н.* Десять лет русской византологии (1917–1927) // Историк-марксист, 1927, № 7, с. 228–238.

[2] ІР НБУВ, ф. 19, од. зб. 22788, арк. 12.

або на дуже віддалені перспективи. Однією з найважливіших перспектив, недооцінених багатьма сучасними дослідниками давньої та середньовічної історії, було створення україномовної галузі візантинознавства, що мала бути орієнтована на вивчення впливу візантійської культури на населення і території України. На відміну від початку XX ст., сьогодні ucrainica для багатьох вітчизняних і зарубіжних вчених продовжує бути non legitur. З огляду на це, звертає на себе увагу дослідження ніжинського вченого І. Турцевича про проект календарної реформи у Візантії.

Стаття "Проєкти виправити юліанського календаря у Візантії" була написана не пізніше першої половини 1929 р. для друку у збірці Візантологічної комісії ВУАН. Відомо, що збірка так і не була опублікована[3]. Вірогідно, що частину матеріалів збірки було повернуто авторам. Більшість візантологічних статей, з якими вдалося ознайомитися в Інституті рукописів Національної бібліотеки України ім. В. Вернадського, було написано українською одразу, або перекладено в процесі підготовки до друку. Невелика за обсягом робота Турцевича привертає до себе увагу як спроба інтегрувати значний науковий доробок автора в молоду українську науку. Українська не була рідною для ніжинського вченого, білоруса за походженням, однак він володів нею досконало. Знання мови народу, серед якого Турцевич прожив 63 роки, 59 з яких було віддано самостійній науково-педагогічній діяльності, дозволяло йому робити оригінальні переклади з грецької та латини і пропонувати ширшому українському загалові власні розвідки з історії давньої культури[4].

Звертання до календарної тематики у друкованих працях Турцевича не були рідкісними, хоча залишалися малопомітними через свою допоміжну роль. У монографії "Культ Вести в давньому Римі" автор звертався до історії римського календаря в описі окремих новорічних ритуалів згаданого культу[5]. В об'ємній рецензії на переклад творів Тацита він використовував відображення чисел місяця римського календаря для показу некоректності дослівного перекладу датування стосовно правил російської мови. Поширений і в сучасних російських перекладах принцип

[3] *Чередниченко А.М.* Візантологічні студії в Українській Академії наук (1919 – середина 1930-х рр.): дис. … кандидата іст. наук: 07.00.06. К., 2009, с. 137; *Циганкова Е.* Сходознавчі установи в Україні. Радянський період. К., 2007, с. 117.

[4] *Коростильов Т.* Духовна єдність зі свободою особистості: три тексти професора І.Г. Турцевича // Ніжинська старовина. 2008, вип. 6(9), с. 174.

[5] *Турцевич И.* Культ Весты в древнем Риме // Сборник статей по классической древности, издание Киевского Отделения Общества Классической филологии и педагогики. К., 1887, вып. III, с. 219–223.

дослівної передачі латинського ante diem (в N-й день до…), на думку Турцевича, не передає суті явища і є небажаним[6]. Слід додати, що не передає астрономічної суті явища ретроспективного рахунку днів від найближчої ключової дати (Kalendae, Idus, Nonae) *включно з цією датою*.

Окремі моменти з історії календаря в римській культурі зустрічалися і в інших друкованих роботах Турцевича, однак, значно важливіше місце ця тема посідала в лекціях та доповідях вченого, що не були опубліковані. Основною темою в цих роботах був календарний цикл язичницьких релігійних свят давніх римлян, і, особливо, святкування завершення року і початку наступного. Цей момент дозволяв Турцевичу виділити в римській культурі характерний релігійний консерватизм, що був причиною поєднання християнської та язичницької обрядовості у низових, народних святкуваннях Різдва і Нового року.

31 січня (за ст. с.) 1896 р. І. Турцевич на засіданні Історико-філологічного товариства зачитував реферат "Про святкування нового року у римлян, порівняно із сучасними звичаями[7]". У цій роботі автор говорив про звичаї та обряди, що супроводжували святкування в Римі січневих календ, особливо в IV–V ст. н. е., про продовження римської обрядової традиції у європейських народів за доби Середньовіччя та у марокканських берберів Нового часу, що продовжували користуватися юліанським календарем. Стаття з неопублікованого "Візантологічного збірника" була продовженням і переробкою цієї доповіді. Вказівка К. Харламповича на розвідку Сумцова про спроби католиків ввести григоріанський календар на територіях України і Білорусі давала Турцевичу можливість розширити розгляд питання релігійного консерватизму на православні народи східної Європи – населення, що тривалий час перебувало під значним впливом римсько-візантійської культури. Однак ніжинський вчений у своїй роботі не дає розгорнутого аналізу та оповіді про ці події, а, більшою мірою, групує джерела та історіографію для розгляду питання. Структурно запропонована стаття Турцевича розпадається на два блоки: потреба реформи юліанського календаря та огляд консервативних сил, що виступали проти впровадження нового – григоріанського. При тому ці пункти не обґрунтовуються методами астрономії та математики, як того можна було б чекати від робіт на календарну тему, а тільки

[6] *Турцевич И*. Новый русский перевод сочинений Тацита. Рецензия перевода г. Модестова и несколько экскурсов к Тациту // ЖМНП, 1889, № 12, с. 54.

[7] Сборник Историко-филологического общества при Институте князя Безбородко в Нежине. Нежин, 1899, Т. II, Отдел I, с. 45.

підкріплюються свідченнями авторитетних авторів. Така тезовість подачі матеріалу і не завжди коректне наведення цитат пояснюється багатолітнім досвідом викладання старожитностей і написання наукових робіт, організованих за антикварним принципом систематизації[8]. Автор уникає нав'язування читачу власної точки зору на історичні події та власного історичного наративу. Така, безумовно, позитивна у викладанні історії риса, для читача, необізнаного в загальноісторичному та загальнокультурному контексті джерел, є дещо надлишковою і суттєво ускладнює сприйняття наукової спадщини І. Турцевича загалом та запропонованої статті зокрема. Водночас, ця тезовість і антикварність є важливою і невід'ємною частиною наукового методу філологів-класиків XIX ст., серед яких постать ніжинського професора І. Турцевича посідає не останнє місце.

***

Рукопис статті І. Турцевича "Проєкти виправити юліанського календаря у Візантії" зберігається в Ніжинському відділі Державного архіву Чернігівської області, фонд 6112, опис 1, спр. 284 (на 4-х аркушах). Текст подається в оригінальній орфографії, іншомовні цитати і посилання приведено до сучасних мовних норм. Фрагменти грецькою мовою – за редакцією М. Домбровського (м. Львів). Курсивом виділено підкреслення, коментарі та посилання (∗) І. Турцевича. У тексті статті збережено авторське написання власних назв, утворених від них слів та назв місяців, у тому числі у випадках, коли в оригіналі зустрічаються різні варіанти. Окремо слід зауважити, що цитати з Григори подаються в редакції Турцевича, оскільки в деяких випадках вони відрізняються від перекладу Шалфеєва і мають сліди коригування за греко-латинським виданням Міня (Patrologia Graeca, vol. 148), в тому числі – послідовну передачу грецького βασιλεύς, як імператор, що є характерним для робіт ніжинського вченого, як прихильника теорії континуїтету.

[8] Докладніше про антикварний метод і його місце в історичній науці див.: *Momigliano Arnaldo*. Ancient History and the Antiquarian // Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, 1950, vol. 13, No. 3/4, pp. 285–315.

Іван Турцевич

Проєкти виправити юліянського календаря у Візантії

У відомій, дуже поширеній праці Бокля[9] "История цивилизации в Англии", російський переклад Бестужева-Рюміна й Тіблена, [зазначено], що славетний астроном кінця XV й початку XVI в. Штефлер один із перших показав, якими засобами виправити помилки в юліянському календарі[10]. Проф. С. Чорний[11] в своєму "Курсе описательной астрономии", каже: "Уже с XV столетия начали раздаваться голоса о необходимости реформировать календарь. Римские папы в особенности предпринимали шаги в этом направлении"[12].

В дійсності проєкти, як виправити юліянського календаря висувалися вже мало не в XII й XIII в. в Рожера Бекона тощо. Про неправильності святкування Великодня в XIV в. писав Isac Monachus. На Констанцькому соборі (1414 р.) теж було порушено питання про реформу календаря. Папи Миколай V і Сікст IV невдало бралися до цієї справи. Окремий, спеціяльно для цієї мети обраний Комітет Лятеранського собору (1516 р.) ухвалив відкласти цю справу, бо відомий математик Копернік визнавав з наукового погляду, що реформа ще передчасна. Про ці й дальші такі спроби див. у Лерша[13] (Lersch) "Einleitung in die Chronologie etc."[14] (стор. 80 й далі).

Дивно, що Лерш у своїй книзі зовсім не згадує про подібні спроби в Візантії[15]. Він каже тільки, що вже на соборі 325 року відзначено було деяку неточність у тогочасному календарі. А потім ця неточність усе збільшувалась, і візантійці знали це, не ігнорували цього й пропонували способи виправити, зреформувати календаря. Дещо можна знайти про це в енциклопедичних словниках, а ми подамо відомості докладніші.

---

[9] Бокль Генрі Томас (1821–1862) – англійський історик і соціолог. Автор незавершеної книги "Історія цивілізації в Англії".

[10] *Бокль Г.Т.* История цивилизаций. История цивилизации в Англии: в 2 т. [пер. с англ. А.Н. Буйницкого]. М., 2000, т. 1, с. 179.

[11] Чорний С.Д. (1874–1956) – російський і український астроном. З 1923 по 1939 – професор Київського університету і директор Київської астрономічної обсерваторії.

[12] *Черный С.* Курс описательной астрономии // Варшавские университетские известия, 1916, кн. I–II, с. 434.

[13] Лерш Бернгард Максиміліан (1817–1902) – німецький вчений, лікар, натураліст, історик науки.

[14] *Lersch B.M.* Einleitung in die Chronologie. zweite umgearbeitete und stark vermehrte Auflage. II Teil: Der christliche Kalender, seine Einrichtung, Geschichte und chronologische Verwertung. Freiburg im Breisgau. 1899.

[15] Згадки про проекти реформи юліанського календаря в монографії Лерша присутні, хоча і в не надто широкому викладі. Див.: *Lersch B.* Op. cit., s. 81.

М. Сумцов[16] у статті "Исторический очерк попыток католиков ввести в Южную и Западную Россию Григорианский календарь" (Киевская Старина, том XXI. (1888))* подає відомості, що Матфій Властар, учений чернець Грецької церкви уже в першій половині XIV в. зазначив хиби юліянського календаря та що подібне зауваження зробив другий візантійський письменник Нікіфор Григорà[17]. Останній про свою пропозицію зреформувати календаря досить докладно розповідає в своїй "Римській історії", VIII, 13. Цей учений філософ, богослов, астроном і історик подав свого власного проєкта імперат[орові] Андронікові II (Палеологові). Він оповідає: "Присутствовавшие – дело происходило в императорском дворце – причинили мне много затруднений, не легко понимая, в чем дело, и, если бы не император (он один понимал, что я говорил, и воспользовался случаем ясно обнаружить перед всеми свою редкую сообразительность), если бы он не оказал мне особенного внимания и не дал полной свободы моему слову, то, вероятно, я вскоре вышел бы оттуда с насмешками и бесчестием[18]". Підперши доводами свою реформу, Григора пише далі: "Все эти мои соображения император выслушал с удовольствием и, конечно, не замедлил бы к исправлению этого дела, если бы не побоялся произвести тем волнение между простыми людьми и разделения в церкви; вот почему он оставил нерешенным этот вопрос. "Не легко, говорил он, согласить всех наших единоверцев и склонить на такое исправление; да и праздновать Пасху по своему не согласно с другими тоже не очень хорошо. Таким образом он нашел более удобным оставить дело так, как оно было до него; а мне кажется, что удобнее было бы сделать напротив. Если нельзя было бы склонить всех единоверцев к такому исправлению в один год, то можно бы сделать это в два, три года, как в древности бывало не раз. Но по упомянутой причине мнение императора взяло над нашим перевес"**.

Порушити це питання знову пізніше перешкодили, певне, політичні обставини: проти Андроніка II повстав його внук і позбавив його влади, а ще пізніше почалася друга усобиця між Палеологами та Іваном

---

[16] Сумцов М.Ф. (1854–1922) – російський і український фольклорист, етнограф і літературознавець. Дійсний член ВУАН (з 1919 р.).

* *Вказівку на цю статтю нам дав К. Харлампович.*

[17] *Сумцов Н.* Исторический очерк попыток католиков ввести в южную и западную Россию григорианский календарь // Киевская старина, 1888, т. XXI, с. 236.

[18] *Григора Никифор*. Римская история / [пер. с греч. под ред. П. Шалфеева]. СПб., т. 1, 1862, 564 с. / Византийские историки переведенные с греческого при с. петербургской духовной академии.

** *Якби проєкта Григора було ухвалено й виконано, то новий календар, можливо, був би Палеологівським або Григоринським, а не Григоріянським.*

Кантакузином, що ускладнилась гострими соціальними противенствами; крім того, під час релігійних суперечок Григора рішуче виступив проти імператора (Кантакузина) та відомого Григорія Палами, його було засуджено соборно й він підпадав під усякі переслідування, як єресіарх. До нас дійшла Досифея, патріарха Єрусалимського ἱστορία τῆς αἱρέσεως Βαρλαὰμ καὶ ᾽Ακινδύνον, καὶ τῶν κατ αὐτῆς ἁγίων συνόδων, καὶ προλεγόμενα εἰς τὸ βιβλί ον τοῦ ἐν ἁγίοις πατριάρχου Φιλοθέου Κωνσταντινουπόλεως, ὅπερ ἐκεῖνος συνέγραψε κατά τῶν συγγραφέντων ὑπὸ τοῦ αἱρεσιάρχου Νικηφόρου τοῦ Γρηγορᾶ ὑπέρ τῆς αἱρέσεως ταύτης і ці самі λόγοι ἀντιρρητικοί Філотея*.

Професор і академік К. Крумбахер[19] у своїй Geschichte de Byzantin[ischen] Literatur теж говорить про проект Григора. Солідністю знаннів, дотепністю, ідеальним захватом і міцною вдачею він, на Крумбахерову думку, стоїть поруч з найбільшими діячами Західного Відродження. Зазначивши, що пізніше й інші візантійці виступали з тим самим, як, напр[иклад], Ісаак Аргір, він додає: "Дивна іронія долі! Греки першими замислили зреформувати календаря, а коли реформу справді перевів Рим, зреклися приєднатися до неї"[20]… Греки, а за ними росіяни й інші православні народи не прийняли виправленого календаря, як папського, латинського. З практичного погляду важливо знати, знаючим нагадати, а незнаючих познайомити з тим, що й протестанти теж довго не приймали Григоріянського календаря і теж на тій підставі, що реформа виходила з Риму, від папи. У серед[овищі] католиків ця новина не швидко прийнялася зовсім, а найдовше й найрішучіше повставали проти неї протестантські монархи й учені. Так, наприклад, академічний сенат Тюбінґенського університету зовсім іґнорував нового календаря, як такого, що походив від папи, тобто антихриста, й т[аке] і[нше]. Славетний астроном Кеплер коли ще був протестантським богословом, виступив р. 1594-го в оборону Григоріянського календаря і провадив потім її як математик, але успіху не мав[21]. По деяких містах Германії, напр[иклад], у Франкфурті

---

* *Див.: Τόμος ᾽Αγάπης Κατὰ Λατίνον συλλεγεὶς καὶ τυποθεὶς παρὰ Δοσιθέου Πατριάρχου ᾽Ιεροσολύμων. ᾽Επὶ τῆς ἡγεμονίας τοῦ εὐσεβεστάτου καὶ ἐκλαμπροτάτου αὐθέντος καὶ ἡγεμόνος κυρίου ᾽Ιωάννου ᾽Αντιόχου Κωνσταντίνου βοεβόδα πάσης Μολδοβλαχίας. ᾽Εν ἔτει 1698. В цьому величезному Τόμος наприкінці є цікаві Περὶ τοῦ καινοτομηθέντος καλενταρί ου παρὰ Λατίνων ἐπιστολαί τινες (патріархів) Πρᾶξις συνοδικὴ ἐν ἡ καὶ ἀποβολὴ τοῦ νέου καλενταρίου, ἤτοι τῆς περὶ τὸ Πάσχα λατίνων καινοτομίας [сс. 538–540].*

[19] Крумбахер Карл (1856–1909) – німецький вчений-візантиніст. Автор праць з візантійської літератури, візантійської та новогрецької філології.

[20] *Krumbacher K*. Geschichte der byzantinischen Literatur von Justinian bis zum Ende des oströmischen Reiches (527–1453). München, 1891, s. 93.

[21] *Lersch B.* Op. cit., s. 121.

на М[айні] та в Ауґсбурзі доходило до народних розрухів через новий календар. Допіру р. 1700, на вимогу славетного Ляйбніца, протестанти Німеччини прийняли виправленого імперського календаря; цей останній трохи відрізнявся від папського до 1775 року, коли в усьому прилучився до нього.

На останку додамо одну довідку про Юліянський календар, що вже не може мати для нас жодного практичної ваги, а все таки досить цікава. Виявляється, деякі магометане теж чітко додержувалися юліянського календаря.

У названій книзі Лерш каже, що юліанський календар ніби то (angeblich) залишається ще в магометан, кочівників по пустелях Феца, Туата й інш[22]. А замість цього "нібито" ми можемо подати точну довідку. Французький учений Тіссо[23] (Tissot) в своїй капітальній праці "Наукове дослідження Тунісу" (Exploration scientifique de la Tunisse, 1884) каже таке: "Я констатував, що в Мароко ще й тепер уживають римського календаря – рівнобіжно з арабським; останнім користуються виключно тільки при актах життя політичного, громадського й релігійного, а того другого вживають, коли справа стосується різних фаз із життя хліборобського. Назви місяців у цьому хліборобському календарі такі: Женаїр, Февраїр, Марс, Ебріль, Майо, Жуніуш, Жуліуш, Агошт (Гошт), Шутембір, Октубір, Нуембір, Дужембір. Немає потреби пояснювати, що 1-е січня цього календаря відповідає 13-му січня нашого стилю. Отже, велике хліборобське свято, Ансера, що справляють тут у день літнього сонцестояння, припадає на 13 день пізніше від нашого св. Івана (24 червня). Маскере[24] з свого боку спостерігав у Оресі[25] подібні звичаї, що походять, безперечно, від римсько-християнських часів. Різдвяні свята справляють під ім'ям "Добрий Іні" в Менаа у племені Шауйя Руманіа. За вісім день перед новим роком жінки міняють камінь в огнищі й обмазують його новою глиною. День Нового року називається в тій місцевості "Іннар" (январ). Напередодні нового року справляють уночі бенкет, на якому подають м'ясо й яйця; з того самого приводу миють усю одежу й міняють усі речі, що були в ужитку"[26].

ВДАЧОН, ф. 6112, опис 1, спр. 284, арк. 1–4, автограф

---

[22] *Lersch B.* Op. cit., s. 127.

[23] Тіссо Шарль-Жозеф (1828–1884) – французький дипломат, археолог, дослідник давньої історії Північної Африки.

[24] Маскере Еміль (1843–1894) – французький антрополог, етнолог, лінгвіст. Фахівець з берберсько-туарегських племен Північної Африки.

[25] Орес – гірський масив на кордоні між Алжиром та Тунісом. Північно-західна частина Атлаських гір.

[26] *Tissot Ch. J.* Exploration scientifique de la Tunisie: géographie comparée de la province romaine d'Afrique. T. I. Paris, 1884, p. 314–316.

Ірина Марголіна, Вячеслав Корнієнко

ДАТУВАННЯ КИЇВСЬКОЇ КИРИЛІВСЬКОЇ ЦЕРКВИ У СВІТЛІ СУЧАСНИХ ДОСЛІДЖЕНЬ ЇЇ МОНУМЕНТАЛЬНОГО ЖИВОПИСУ ТА ГРАФІТІ

В історії дослідження заснованої у XII ст. київської Кирилівської церкви-фортеці, родинної усипальниці князів Ольговичів, однією з остаточно не з'ясованих та дискусійних проблем залишається питання визначення імені фундатора та часу побудови храму.

Київський літопис згадує двох різних його засновників. При цьому з пітьми століть виступає образ чоловіка й жінки, навіть двох жінок.

Першим, якщо судити з численних публікацій щодо Кирилівського храму, з'являється образ жінки.

Під 1179 р. Іпатіївський літопис повідомляє про сумну подію: "**Того же лет(а) престависѧ кнѧгини Всеволожа, приемьши на сѧ чернечкоую скимоу. И положена выс(ть) в Киевѣ оу с(вѧ)т(о)го Кюрила юже бѣ сама создала**"[1]. Літописне повідомлення свідчить, що покійна княгиня, дружина князя Всеволода, заснувала церкву й монастир святого Кирила, де по смерті була похована. У тому ж літописі декількома рядками вище говориться: "**Въ то же лет(о) приведе Ѳ(вѧ)тославъ за Всеволода за середнего с(ы)на женоу из Лѧховъ Казимѣрноу во Филипово говѣнье**"[2]. Ця інформація начебто накладалася на померлу в тому ж році дружину Всеволода. І саме ця обставина заплутала дослідників, які не змогли розібратися із двома Всеволодами й двома їхніми дружинами, які, до того ж, мали однакові імена – Марія. Відразу ж зазначимо, що Марія Казимирівна, донька польського короля Казимира II Справедливого, була дружиною Всеволода-Данила Святославича Чермного, а Марія Мстиславівна – Всеволода-Кирила Ольговича.

Хронологічно першою була версія щодо Марії Казимирівни. Її однозначно затвердив автор неймовірно популярного "Київського Синопсиса", який з 1674 р. по 1830 р. витримав близько 25-ти видань і служив загальним підручником з історії. В "Синопсисі" говорилося, що Марія, донька польського короля Казимира, приїхала до Києва, вийшла заміж за Всеволода Чермного в 1179 р., померла того ж року і була похована в Кирилівській

[1] ПСРЛ. Т. 2: Ипатьевская летопись. М., 1998, стлб. 612.
[2] Там же, стлб. 612.

церкві, яку сама й побудувала[3]. Це помилкове твердження було сприйняте багатьма дослідниками як достовірне. Марію Казимирівну вважали засновницею Кирилівського монастиря автор "Київського місяцеслова" 1799 р. І. Фальковский[4], історики В. Татіщев[5], М. Карамзін[6], М. Погодін[7] та інші.

Мало хто звернув увагу на публікацію київського краєзнавця Є. Крижановського, який резонно зауважив, що Марія Казимирівна приїхала до Києва "**во Филипово говѣньє**", тобто, в листопаді (точніше, між 15 листопада й 24 грудня 1179 р.). Оскільки рік тоді починався з березня, до кінця 1179 р., коли вона померла, залишалося лише три місяці. За цей короткий час неможливо було побудувати велику кам'яну церкву[8].

До цього варто додати ще кілька аргументів "проти" Марії Казимирівни. По-перше, Марія Мстиславівна, похована в Кирилівському монастирі, померла в серпні 1179 р., коли донька польського короля ще не приїхала до Києва. По-друге, той самий Київський літопис вказує на існування Кирилівського монастиря вже у 1167–1169 рр. (хронологія, зазначена в самому літописі: 1169–1171 рр.) і через десять років не було необхідності його практично заново "будувати". Тобто, ідея про Марію Казимирівну як фундаторку Кирилівського монастиря має вважатись спростованою. Тоді про яку ж Марію мовиться?

Однозначну відповідь на це питання запропонував М. Максимович. Вчений досить переконливо довів, що в першому літописному уривку мовиться дійсно про Марію Казимирівну, доньку польського короля, яка в 1179 р. вийшла заміж за середнього сина князя Святослава – Всеволода Чермного. Друге згадування, таке важливе для історії Кирилівської церкви, розповідає про іншу особу – Марію Мстиславівну, дружину князя Всеволода Ольговича, яка померла також у 1179 р. і була похована в церкві святого Кирила, "**юже бѣ сама создала**"[9]. Наприкінці свого дослідження М. Максимович дійшов висновку, що київська Кирилівська церква була побудована Марією Мстиславівною, вдовою князя Всеволода Ольговича[10]. Цей висновок став більш популярним в історичній літературі.

---

[3] Киевский Синопсис или краткое собрание от разных летописцев. К., 1836, с. 117.
[4] Киевский Месяцеслов. К., 1799, с. 39.
[5] *Татищев В.Н.* История Российская. Т. 2. М.–Л., 1963. с. 234.
[6] *Карамзин Н.М.* История Государства Российского. Т. 2. СПб., 1892, с. 90.
[7] *Погодин М.П.* Древняя русская история до монгольского ига. Т. 1. М., 1872, с. 229.
[8] *Крыжановский Е.М*. Киево-Кирилловский упраздненный монастырь // Киевские епархиальные ведомости, 1863, № 22, с. 668.
[9] ПСРЛ. Т. 2, стлб. 612.
[10] *Максимович М.А.* О создании киевской церкви св. Кирилла // Максимович М.А. Собрание сочинений. Т. 2. К., 1877, с. 171.

Та чи могла бути Марія Мстиславівна засновницею Всеволожого монастиря, адже назва "Всеволожий", запропонована літописцем[11], позначає засновника монастиря, а саме – князя Всеволода Ольговича? У випадку його цілковитого будівництва від самого закладання Марією, монастир для киян і самого літописця був би "Маріїн", як, наприклад, називали один із київських монастирів "Янчиним". Не менше сумнівів викликає й створення княгинею Марією не просто церкви й монастиря, а церкви-фортеці. Така споруда не відповідала образу княгині-вдови, яка пережила свого чоловіка на 33 роки, вона їй просто була не потрібна. Разом з тим її чоловіку, князеві-завойовникові київського столу, що мав прокладати собі шлях до Києва силою, подібні оборонні споруди були вкрай необхідні.

Дійсно, "сувора" й "аскетична" архітектура храму суперечить визначенню жінки як фундаторки. Як відомо, чоловік княгині Марії Мстиславівни Всеволод Ольгович не особливо поважав подружню вірність, мав важку вдачу, й тому про смерть князя плакали лише "численні дружини", тобто, його наложниці[12]. У цій ситуації важко уявити, щоб княгиня Марія у глибокому сумі та жалобі, стала витрачати свої вдові заощадження на будівництво храму й монастиря, присвяченого патрону її чоловіка Кирилу Александрійському. Вона радше б заснувала жіночий монастир на честь своєї патронеси – Св. Агафії (саме це християнське ім'я княгині записане для поминання в Любецькому синодику)[13]. Те, що це ім'я дійсно було надано їй у хрещенні, а не взято перед смертю під час постригу в схиму, засвідчує літописна інформація, зафіксована В. Татищевим, у якій княгиня "виступає" під ім'ям Агафії як молода дружина князя Всеволода Ольговича (зокрема, разом із чоловіком бере участь у весіллі доньки князя Ізяслава Мстиславича з полоцьким князем Рогволодом Бориславичем у Переяславі)[14].

Цікаву підказку щодо ролі Марії Мстиславівни в створенні Кирилівської церкви пропонує сама церква. Цю "підказку" бачив ще один з перших дослідників монументального живопису Кирилівської церкви А. Прахов, але чомусь не прокоментував її. Як відомо, А. Прахов копіював всі відкриті фрески, написи й навіть виявлені графіті. У складеному ним зошиті з копіями кирилівських орнаментів та з новими проектами

[11] ПСРЛ. Т. 2, стлб. 534.
[12] *Татищев В.Н.* Указ. соч., с. 162.
[13] *Зотов Р.В.* О черниговских князьях по Любецкому синодику и в черниговских княжествах в татарское время. СПб., 1892, с. 262.
[14] *Татищев В.Н.* Указ. соч., с. 132, 159.

розпису під декількома смужками орнаментів (на звороті третьої сторінки) є олівцева позначка “Під Мар. Мст.”[15]. Цей орнамент написаний у XIX ст. на ребрі південного підпірного стовпа нартексу Кирилівської церкви у відповідності до ескізу А. Прахова. Нині у верхній частині цього стовпа з-під олійного живопису XIX ст. відкритий неймовірно цікавий фрагмент фрески XII ст. (мал. 1–2).

Мал. 1. Фреска Кирилівської церкви з зображенням Марії Мстиславівни. Сучасний вигляд

Мал. 2. Схема фрески з зображенням Марії Мстиславівни

На цьому фрагменті помітна імітація архітектурної споруди, на тлі якої – погрудне зображення жінки, яка визирає через завісу. Саме це зображення А. Прахов визначив як “Мар. Мст.”, тобто Марія Мстиславівна. Можна допустити, що під час завершення будівництва Кирилівської церкви, після кончини свого чоловіка, княгиня могла замовити й свій портрет у розписах стін нартексу, де в майбутньому повинні були упокоїтись її останки.

Вирішуючи питання про те, хто заснував Кирилівський храм, необхідно звернутися ще до одного цікавого фрескового зображення,

[15] Открытие фресок Киево-Кирилловской церкви XII века, исполненное 1881 и 1882 гг. А.В. Праховым. СПб., 1883.

яке знаходиться в середній кліті південної нави, на південній стіні. Тут можна побачити фрагменти фрескової композиції XII ст. (мал. 3). Збереженість композиції незадовільна, мають місце численні механічні пошкодження фарбового шару. Живопис XII ст. виконаний у техніці фреска-секко по вапняній одношаровій штукатурці. У центрі композиції – фрагмент величезної фігури, від якої збереглося зображення голови з хрещатим німбом і розпростертими над кимось руками. Хрещатий німб дозволяє встановити, що тут зображено Ісуса Христа. Під Його розпростертими руками ліворуч від глядача зберігся лише фрагмент німба й верхня частина голови, а праворуч – частина німба, плече й фрагмент руки, яка щось подає Ісусу Христу. Логічно припустити, що людина простягала Йому макет Кирилівської церкви. Саме так зображувалися ктиторські композиції, які традиційно розміщалися в південній князівській наві.

Мал. 3. Фреска Кирилівської церкви. Ктиторська композиція. Сучасний вигляд

Отже, на досліджуваній фресці в XII ст. був виконаний сюжет – Ісус Христос із предстоячими, або ктиторська композиція. Розшифровка цього сюжету могла б остаточно визначити ім'я засновника Кирилівського храму, але погана збереженість не дає можливості однозначно з'ясувати зміст всієї сцени.

Складно судити про те, кого благословляє Ісус Христос і хто підносить йому макет собору. Єдине, що можна стверджувати, з огляду на наявність залишків німбів над головами, це те, що на фресці виконане зображення двох святих, які мають відношення до засновників храму, можливо замовника і його патрона. В деяких випадках у ктиторських ком-

позиціях ктитора, навіть якщо він і не був канонізований, зображують з німбом. Фрагменти світського одягу одного з предстоячих вказують на світський статус, принаймні, одного з зображених. На кирилівській фресці (мал. 4) перед Спасителем могли бути зображені святий Кирило (ліворуч) і "німбований" князь Кирило-Всеволод (праворуч).

Мал. 4. Схема ктиторської композиції

У цій композиції присутній фрагмент, який, на диво, залишився без уваги більшості дослідників пам'ятки (як втім, і сама ктиторська композиція). Імовірно це сталось тому, що лише при уважному огляді в лівому куті композиції можна побачити деталь, яка імітує архітектурну споруду, всередині якої, як і на вищезгаданому фрагменті фрески в нартексі з зображенням Марії Мстиславівни, написана голова жінки, яка також визирає через завісу. Перед нами два практично ідентичних зображення "жінки за завісою". Отже, у композиції, що ми кваліфікували як ктиторську, також присутня Марія Мстиславівна. Однак її "роль" – жінки за завісою – повністю суперечить місцю ктитора в подібних живописних сюжетах. Адже, якби княгиня була ктиторкою, то саме вона повинна була подавати макет церкви Синові Божому, а не спостерігати через завісу.

Ледь визираючи через завісу, схилена жіноча голова, ймовірно, свідчить про те, що Марія претендувала на скромну другорядну роль продовжувачки будівництва, і, наймовірніше, вона фінансувала завершення розписів. От чому на стінах храму з'явилися два її скромних портрети.

Слід зазначити, що ідея атрибуції описаної фрески як ктиторської композиції вже обговорювалася Т. Куделко[16]. Описавши композицію, вона не звернула уваги на жіноче зображення з лівої сторони.

Дослідниця О. Певна, навпаки, акцентувала увагу на жіночому образі й ідентифікувала його як Марію Мстиславівну[17]. Вона зробила висновок, що княгиня була будівницею Кирилівського храму й висунула доволі незвичне пояснення присвяти: Марія Мстиславівна заклала й побудувала Кирилівську церкву, присвятивши храм Кирилові Александрійському, оскільки Кирило і його парний святий Афанасій боролися за прославляння культу Марії-Богородиці, на честь якої й була названа Марія Мстиславівна.

Пояснення О. Певної викликають сумніви. По-перше, Богородиця не могла бути патронесою Марії Мстиславівни, адже це абсолютно не відповідало християнським правилам, згідно яким не можна було давати церковне, християнське, хрестильне ім'я на честь Богородиці або Христа. Православна Церква з давніх часів зберігає звичай не давати тим, хто приймає хрещення, імена Ісуса Христа і його Пречистої Матері з благоговіння до цих великих й пріснославних імен. Ім'я Марія дається не на честь Пресвятої Богородиці, а на честь святих жон, які мали таке ім'я[18]. По-друге, як ми вже зазначали вище, княгиня Марія на фресці перебуває "у тіні" завіси, а не на місці ктитора – поруч із макетом храму. Зрештою, по-третє, нагадаємо, що хрестильне ім'я Марії Мстиславівни – Агафія.

Вищевикладене не залишає вибору для визначення імені засновника Кирилівської церкви. Нагадаємо, що Київський літопис під 1169 р. (насправді дата пересунена, повинен бути зазначений 1167 р.[19]) назвав обитель Всеволожою, що відразу вказує на князя Всеволода Ольговича. Однак є ще одна літописна згадка з найменуванням Кирилівського храму Всеволожим. В основі літописної інформації лежить опис подій 20-х чисел липня 1194 р. – останніх днів життя прославленого в "Слові о полку Ігоревім" великого київського князя Святослава Всеволодовича (1176–1194). Літопис оповідає про смерть Святослава: "**положенъ быс(ть) в манастыри въ ц(є)ркви с(вѧ)таг(о) Кирилла** ***юже бѣ создалъ***

[16] *Куделко Т.И.* К вопросу иконографии неизвестной композиции на южной стене Кирилловской церкви // Материалы научно-практической конференции, посвященной 70-летию Белоцерковского государственного краеведческого музея. Белая Церковь, 1994, с. 78–79.
[17] *Pevna O.Z.* The Kyrylivska tserkva. The aprophition of Byzantine art and arcyitectyre in Kiev. New York, 1995, p. 217, 291.
[18] *Булгаков С.В.* Православие. Ереси, секты, западные верования, соборы. М., 1994, с. 189.
[19] *Марголіна І., Ульяновский В.* Київська обитель Святого Кирила. К., 2005, с. 38–39.

ѡ(тѣ)цъ кго [*курсив наш* – авт.]”[20]. Це підкреслене ставлення до пам’яті батька, яке відзначає літописець, досить однозначно прив’язує заснування Кирилівського монастиря, в якому заповів себе поховати великий київський князь Святослав Всеволодович, саме до імені Всеволода Ольговича, тобто, підтверджує ктиторство останнього.

Не викликає сумніву, що посвята будь-якого храму пов’язана зі смаками, бажаннями, вимогами його замовника. Встановлено, що Кирило Александрійський, на честь якого освячена Кирилівська церква, був духовним патроном князя Всеволода Ольговича[21]. З огляду на той факт, що ні до, ні після Всеволода Ольговича, цього тезоіменіта не мав ніхто з відомих у Київській Русі князів, виникає необхідність простежити, якими шляхами культ Кирила Александрійського проникає на терени Русі, а також з’ясувати, що сприяло його поширенню. Широке пошанування культу Кирила і його парного святого Афанасія Александрійських пов’язане з князем Всеволодом Ольговичем, а поява культу Кирила Александрійського – з його батьком Олегом Святославичем (“Гориславичем”). Деякі факти біографії останнього дають можливість зробити припущення щодо шляхів проникнення культу святих Кирила та Афанасія Александрійських на Русь.

З історичних джерел відомо, що князь Олег (християнське ім’я Михайло) з 1078 р. чотири роки провів як бранець у Візантії, зокрема, на острові Родос. Перебування там Олега досить довго пам’ятали. Ігумен Даниїл, який подорожував по святих місцях на початку XII ст., у своєму описі відзначив цю інформацію: “**Тажє Родъ островъ, велик и богатъ всѣм велми. И в томъ островѣ был Олегъ князь рускый 2 лѣтѣ и 2 зимѣ**”[22]. На Родосі він одружився з представницею знатного роду Феофанією (Теофанією) Музалон (Музалоніссою), що засвідчувало милість до князя імператора Никифора III Воніата (1078–1081).

Феофанія належала до багатої й інтелектуальної родини. Вона мала безпосередній зв’язок з Константинопольською Патріархією. Один з її близьких родичів за Патріарха Миколая III очолював світську школу в Константинополі (був ритором). Родина Музалон перебувала й у прямому родинному зв’язку з Патріархом: Миколай IV (1147–1151) походив з роду Музалонів, це він листувався з Новгородським єпископом Нифонтом.

[20] ПСРЛ. Т. 1: Лаврентьевкая летопись. М., 1997, стлб. 412.

[21] *Литвина А.Ф., Успенский Ф.Б.* Выбор имени у русских князей в X–XVI вв. Династическая история сквозь призму антропонимики. М., 2006, с. 504–505.

[22] “Хожение” игумена Даниила в Святую Землю в начале XII в. / Изд. подг. О.А. Белоброва, М. Гардзанити, Г.М. Прохоров, И.Ф. Федорова. СПб., 2007, с. 20.

Безперечно, Музалон мала багато книг, ікон, таблиць із зображеннями святих. Цілком можливо, що серед останніх, були і образи Кирила Александрійського. А якщо взяти до уваги, що культ цього святого був поширений у Візантії, і, особливо, на Родосі, де не раз перебував архієпископ Кирило ("По благодати и человеколюбию Христа, Спасителя всех нас, мы переплыли великое и широкое море, при ветрах легких и тихих достигли Родоса…" – з послання святого Кирила[23]), то цілком можливо, що ці ікони, книги, таблетки із сюжетами життєпису святого дружина Олега привезла з собою до Тмутаракані в 1083 р. З огляду на той факт, що Феофанія була родичкою Патріарха, у далеку подорож вона, можливо, одержала, крім благословення, також часточки мощів святого Кирила. Хрещення сина-первістка ім'ям саме цього святого вказує на особливе шанування Феофанією Кирила Александрійського, а, відповідно, його заступництво над всім родом Музалонів. Поширення культу Кирила Александрійського є проблемною темою не тільки для руських земель, але й для всієї християнської ойкумени. Якщо попередні міркування можуть бути гіпотетичними, то цілком реальним доказом існування особливого ставлення до культу Кирила Александрійського в родині Музалонів-Ольговичів є печатка Феофанії Музалон[24] (зберігається в Ермітажі в Санкт-Петербурзі). На лицьовій стороні печатки (мал. 5) Феофанії зображені дві фігури з німбами в позі адорації до образу, який перебуває вгорі (по вертикальній осі кола). Зображення на печатці практично ідентичне фресковій композиції в Кирилівській церкві.

Мал. 5. Печатка Феофанії Музалон

Над ктиторською композицією – двоє святих моляться перед образом у медальйоні (мал. 6–7). Образ у медальйоні, на жаль не зберігся. Зображення з печатки Феофанії наче скопійовано в збільшеному вигляді на кирилівську фреску (мал. 8).

[23] *Лященко Т.* Св. Кирилл Александрийский. Его жизнь и деятельность. К., 1913, с. 211.
[24] *Янин В.Л.* Печать Феофано Музалон // Нумизматика и сфрагистика. М., 1965, с. 76–90.

Мал. 6. Фреска Кирилівської церкви з зображенням святих, що моляться перед образом у медальйоні. Сучасний вигляд

Така подібність може свідчити про безперечний логічний зв'язок між печаткою й фресковою ктиторською композицією. А це, у свою чергу, засвідчує прямий родинний зв'язок між власницею печатки й замовником розписів Кирилівської церкви. Той факт, що вищезгадане зображення розташоване *безпосередньо* над ктиторською композицією, вказує на те, що церква будувалася князем на згадку про свій візантійський рід.

Все це дозволяє стверджувати, що Всеволод зберіг трепетну пам'ять про матір, яку втратив дуже рано. Символ, яким послуговувалася його мати, Всеволод зберіг й "освятив", помістивши *над* ктиторською композицією.

Власницею печатки була архонтиса Феофанія Музалон – мати Всеволода Ольговича. Якщо засновником Кирилівського храму й замов-

ником розписів був її син князь Всеволод, цілком доречним сприймається його бажання увічнити сюжет, зображений на печатці Феофано, або аналогічний, дуже схожий на нього, у розписах фамільного храму, підкресливши тим самим свою причетність до знатного візантійського роду.

Мал. 7. Схема фрески із зображенням двох святих, що моляться

Мал. 8. Порівняння схеми фрески з зображенням на печатці Феофанії Музалон

Нами зібрано достатньо фактичного матеріалу, що підтверджує фундаторство Кирилівського храму київським князем Всеволодом Ольговичем[25]. Проте, подальше вивчення цієї пам'ятки надає нові цікаві джерела, які стають вагомими фактами у вирішенні суперечливого питання[26] про час заснування та про засновника Кирилівського храму.

[25] *Марголіна І.Є.* Кирилівська церква в історії середньовічного Києва. К., 2001, с. 33–145.
[26] *Асеев Ю.* Архитектура Кирилловского заповедника // Архітектурні пам'ятки. К., 1950, с. 73–85; *Каргер М.К.* Древний Киев. Очерки по истории материальной культуры древнерусского города. М.–Л., 1961, т. 2, с. 442; *Мовчан І.І.* Давньокиївська околиця. К., 1993, с. 115; *Советов А.* Киево-Кирилловская церковь // Учебно-Богословские церковно-проповеднические опыты студентов Импер. КДА. К., 1914, вып. 12, с. 245.

Одна з підказок щодо хронології побудови церкви міститься в давньоруських графіті, що збереглися на її стінах. Ці написи зроблені людьми, які мають безпосереднє відношення до кліру Кирилівської церкви.

Особливу увагу слід звернути на два опубліковані С. Висоцьким написи (№ 381 та № 382), виконані таким собі Мартином Семьюновичем у дияконику Кирилівської церкви[27]. Проведене В. Корнієнком повторне вивчення зазначених графіті в цілому підтвердило запропоновані С. Висоцьким прочитання. А знахідка й дослідження написів, виконаних цим же автором на стінах Софії Київської дало можливість зробити нові цікаві висновки щодо складу клірiків Софійського собору та Кирилівської церкви[28], а також підтвердити концепцію І. Марголіної про побудову останньої у першій половині XII ст.

Текст напису № 381 (мал. 9) виглядає таким чином[29]: {**Г(оспод)и**} **п[о]можи рабꙋ своємꙋ Март[и]нови Семъюнов[ичꙋ]** ‘*Господи, поможи рабу своєму Мартинові Семьюновичу*’; текст № 382 (мал. 10): {**Г(оспод)и**} **помилꙋи раба своего Мартин[а] Семьюновича** ‘*Господи, помилуй раба свого Мартина Семьюновича*’.

На підставі палеографічних ознак Сергій Висоцький відносив час виконання графіті до середини XII ст. Проведене нами вивчення палеографічних характеристик складових обох написів дозволило встановити, що середина XII ст. є верхньою можливою хронологічною межею їх виконання, на що, насамперед, вказують форми написання літер **в** з нижньою петлею, спрямованою кутом вперед, і нахилена вправо **ꙁ** з переломом[30].

---

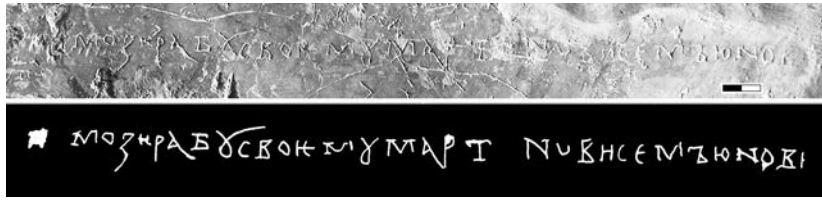
[27] *Высоцкий С.А.* Киевские граффити XI–XVIII вв. К., 1985, с. 87–88, табл. XLVI, 1–4.

[28] *Корнієнко В.В.* Київський священик XII ст. Мартін та його автографи-графіті в Софійському соборі та Кирилівській церкві // Історія релігій в Україні: науковий щорічник. Львів, 2011, вип. ІІ, с. 28–37.

[29] За прийнятою нами методикою [*Корнієнко В.В.* Корпус графіті Софії Київської (XI – початок XVIII ст.). Ч. І: Приділ св. Георгія Великомученика. К., 2010, с. 6–7] під час реконструкції текстів застосовуємо чотири види дужок. У квадратних подаємо втрачені внаслідок пошкоджень тиньку літери, у круглих – навмисно або випадково пропущені автором, в тому числі й під час скорочення слів, у фігурних – реконструйовані за змістом слова або закінчення незавершених слів, у скісних – випадкове подвоєння літер, обумовлене пошкодженням тиньку в процесі видряпування літери та необхідністю її додаткового виконання.

[30] Палеографічне датування здійснюється нами на основі даних позастратиграфічного датування новгородських берестяних грамот [*Зализняк А.А.* Палеография берестяных грамот и их внестратиграфическое датирование // Янин В.Л., Зализняк А.А. Новгородские грамоты на бересте (из раскопок 1990–1996 гг.). Палеография берестяных грамот и их внестратиграфическое датирование. М., 2000, с. 134–429], проте з обов’язковим залученням інших даних, зокрема, особливостей написання літер у південноруських писемних та епіграфічних пам’ятках [докл. див.: *Корнієнко В.В.* Корпус графіті.., с. 7]. Назви елементів літер наводяться відповідно до номенклатури А. Залізняка.

Тобто, хронологічними рамками появи графіті є 40–50-ті рр. XII ст. Приблизно в цих хронологічних рамках (1139–1146 рр.) І. Марголіна визначає заснування й спорудження київської Кирилівської церкви[31].



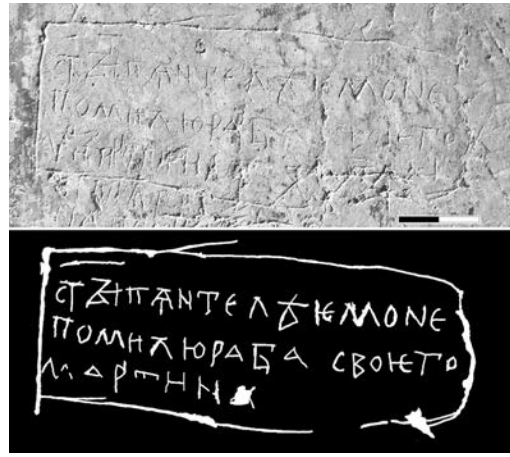
Мал. 9. Фотографія та прорисовка запису № 381 з Кирилівської церкви

Мал. 10. Фотографія та прорисовка запису № 382 з Кирилівської церкви

Відповідно до датування написів, до цього часу Кирилівська церква була не тільки побудована, але й розписана, тому що форма прорізів записів № 381 та № 382 вказує на їхнє виконання по сухому фресковому тиньку. Цей факт є новим доповненням до аргументації, запропонованої І. Марголіною про зведення Кирилівського храму в першій половині XII ст. Однак прихильники більш пізнього датування храму можуть заперечити можливість залучення графіті як доказу раннього датування храму, припустивши, що Мартин Семьюнович навчався грамоті, наприклад, наприкінці другої чверті – в середині XII ст., чим й обумовлена специфіка форм написання літер, притаманна цьому періоду. А виконати молитовні написи в дияконику він міг набагато пізніше, у третій чверті XII ст. Хоча таке припущення малоймовірне, проте, все ж таки, гіпотетично припустиме. Втім, сучасні епіграфічні дослідження в Софійському соборі дозволили повністю спростувати наведену вище тезу.

У Софії Київській нами виявлено ще п’ять “автографів” Мартина Семьюновича, це написи № 47, № 2155, № 2156, № 2478 та № 2592. Три перших виконані на фресці з зображенням св. цілителя Пантелеймона в центральній наві, а два останніх – у вівтарній частині приділа свв. Іоакима та Анни, тобто, як і у Кирилівській церкві, у дияконику.

[31] *Марголіна І., Ульяновский В.* Вказ. праця, с. 37–68.



Мал. 11. Фотографія та прорисовка запису № 47 з Софії Київської

Текст перших двох рядків графіті № 47 (мал. 11) був опублікований С. Висоцьким[32], а невелика корекція прочитання й спроба відновлення третього рядка здійснена А. Туріловим[33]. Різночитання складаються з двох основних моментів:

С. Висоцький
с(вѧ)ты(и) пантелѣи[а]моне
помилю раба своєго
— — — —[б]

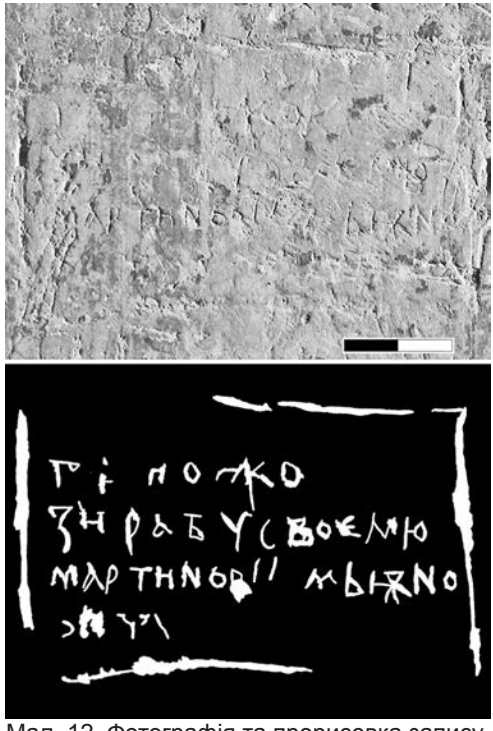
А. Турілов
с(вѧ)ты(и) пантелѣк[а]моне
помилю раба своєго
ми(χ)и(л)[б]

а) А. Турілов правильно запропонував прочитання літери **к** замість зазначеної С. Висоцьким **и**, адже в оригіналі **к** простежується чітко;

б) на думку А. Турілова, в нижньому рядку повинне читатися ім'я автора напису Михайла, причому, у скороченому вигляді й у називному відмінку замість правильного знахідного – **Ми(χ)и(л)**. Подібна форма запису імені в запропонованому дослідником варіанті свідчила б про волаючу безграмотність Михайла. Однак звертання до оригіналу напису дозволило встановити неправомочність такого твердження дослідника й повністю реабілітувати автора графіті: нижній рядок пошкоджений

[32] *Высоцкий С.А.* Древнерусские надписи Софии Киевской XI–XIV вв. Выпуск I. К., 1966, с. 91, табл. XLV; XLVI.
[33] *Турилов А.А.* Заметки о киевских граффити // Лингвистическое источниковедение и история русского языка. М., 2000, с. 30–31.

написом № 48, однак його збереженість непогана, ім'я без зусиль відновлюється за збереженими фрагментами літер. З огляду на вказані зауваження, текст виглядає таким чином: **с(вѧ)ты(и) Пантелѣимоне помилю раба своѥго Мартин**[**а**]. '*святий Пантелеймоне, помилуй раба свого Мартина*'.

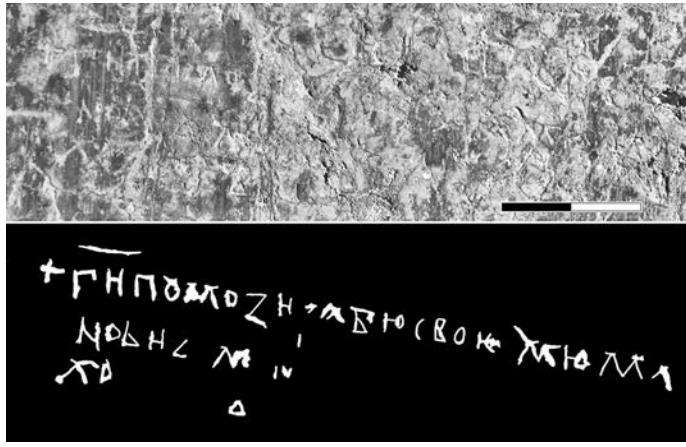


Мал. 12. Фотографія та прорисовка запису № 2155 з Софії Київської

Мал. 13. Фотографія та прорисовка запису № 2156 з Софії Київської

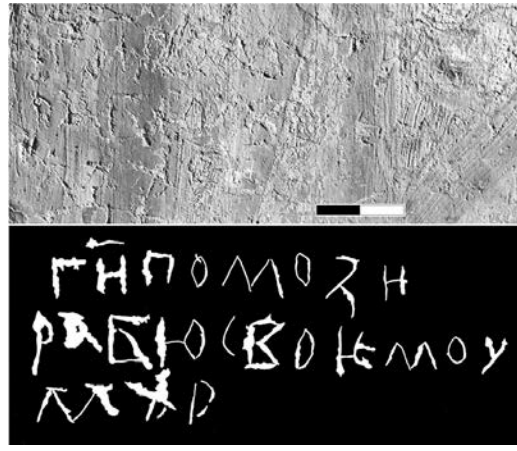
Специфічна форма закінчення з використанням **ю** замість **оу** у слові "помилуй" дозволяє співвіднести це графіті з двома молитвами Мартина Семьюновича, розташованими вище на цій же фресці. Текст графіті № 2155 (мал. 12) виглядає таким чином: **Г(оспод)и помози рабѹ своемѹ Мартинови** [**С**](**є**)**мьжно**[**в**]**ич**[**ѹ**] '*Господи, поможи рабу своєму Мартинові Семьюновичу*', запису № 2156 (мал. 13) – **Г(оспод)и помози рѧбю своѥмю Мартинови Семюновичю** '*Господи, поможи рабу своєму Мартинові Семьюновичу'*. В кінці рядка останнього напису помітна літера **п**. Найбільш вірогідно припустити, що це початок незакінченого слова, можливо, посилення молитви за рахунок дієслова-прохання **помози**, **помилуи** або **помяни**. Не виключений варіант розгляду літери

як незавершеного звернення до св. Пантелеймона, подібно до графіті № 48: **Г(оспод)и помило[ꙋ]и мѧ гр[ѣш]ьнаго Ис[ак]а Пантєлєимонє ам(и)н[ь]** ‘*Господи, помилуй мене, грішного Ісака. Пантелеймоне, аминь*’.



Мал. 14. Фотографія та прорисовка запису № 2478 з Софії Київської

Тепер звернемось до двох графіті у дияконику. Текст напису № 2478 (мал. 14) сильно пошкоджений, його закінчення стерте, однак початкова частина фрази цілком підлягає реконструкції: **Г(оспод)и помоzи рабю своємю Ма[рти]нови С[ь]мю[новичю]** ‘*Господи, поможи рабу своєму Мартинові Семьюновичу*’. Напис № 2592 (мал. 15) залишився незавершеним, його текст виглядає таким чином: **Г(оспод)и помоzи рабю своємоу Мар{тиноу}** ‘*Господи, поможи рабу своєму Мартину*’.



Мал. 15. Фотографія та прорисовка запису № 2592 з Софії Київської

На підставі низки палеографічних ознак, таких, як форма написання літер **а** з розімкнутою петлею, подовженою спинкою, **б** з виступом зверху, **в** з округлою або кутом вперед нижніми петлями, нахиленої вправо або прямолінійної **ꙁ** з переломом, прямолінійної **р** з округлою петлею, **ѣ** з петлею кутом вперед, яка торкається коромисла, **т** без бічних засічок, вся ця група записів датується в межах другої чверті XII ст. При цьому, якщо подивитися на частоту поширення форм написання літер **т** й **ꙁ**, більш вірогідними хронологічними рамками виконання графіті варто визнати 20–30-ті рр. XII ст. Тобто, записи Мартина з Софії Київської однозначно більш ранні, ніж написи з Кирилівської церкви.

Спостереження над висотою розташування написів із Софії Київської й Кирилівської церкви – у середньому на рівні 150–160 см від горизонталі давньої підлоги – дозволяє встановити, що всі вони виконані дорослою людиною. А специфіка зм'якшення слів – **рабю**, **рабю** або **рабѫ**, **своємю** або **своємю**, **помилю** – не залишає сумнівів у тому, що їхнім автором була одна й та сама людина, тобто, Мартин Семьюнович. С. Висоцький вважав особливість зм'якшення слів проявом діалектних рис київського говору, однак звертання до матеріалів київської епіграфіки, зокрема, до майже понад семи тисяч досліджених В. Корнієнком графіті Софії Київської, не підтверджує цю тезу, оскільки таке специфічне зм'якшення слів притаманне лише записам Мартина Семьюновича та ще одного автора, який залишив графіті у вівтарі Михайлівського приділа. Тому слід визнати, що на сьогодні ми не володіємо фактами, які дозволяють однозначно з'ясувати причини такого специфічного написання слів автором молитов у Софійському соборі та Кирилівській церкві.

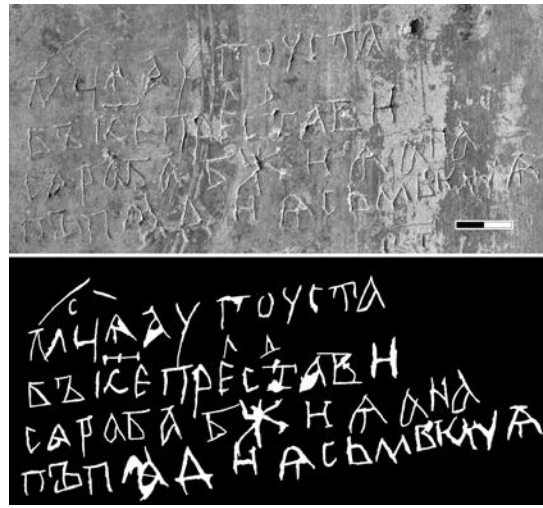
Більше певними ми можемо бути щодо соціального статусу Мартина Семьюновича. С. Висоцький припустив, що він був приналежним до кліру Кирилівської церкви, тому що записи виконані у вівтарній частині храму, куди не мали доступу миряни. Виявлені у дияконику Софії Київської графіті вказують, що своє служіння Господу Мартин почав трохи раніше саме в митрополичому храмі – Софії Київській. У зв'язку з цим виникає питання: чи немає в нашому розпорядженні даних, що дозволяють визначити, ким була ця людина?

Для одержання відповіді звернемося до матеріалів Софійської епіграфіки, зокрема, до графіті № 25 про купівлю Боянової землі, де серед послухів згадується такий собі **Сьмъюнъ**[34]. С. Висоцький вважав, що він

[34] *Высоцкий С.А.* Древнерусские надписи.., с. 60–71, табл. XXVII, XXVIII.

був духівником київського князя Ростислава Мстиславича, який згадується в літописній статті 1168 р.[35] Однак А. Нікітін[36], провівши ретельний аналіз тексту графіті № 25 та виявивши, що послухи в записі згадуються у певній ієрархічній послідовності, припустив, що піп Семьюн є одним з кліриків Софійського монастиря. При цьому дослідник спирався на спостереження Б. Рибакова, який запропонував інше датування напису № 25: не другою половиною XII ст., а між 1086–1107 рр. При цьому княгиня Всеволожа, яка згадується в записі, ототожнена Б. Рибаковим не з удовою Всеволода Ольговича, а з удовою Всеволода Ярославовича, яка померла 7 жовтня 1111 р.[37] Таким чином, зважаючи на корекцію в датуванні напису, початок служіння згаданого серед послухів попа Семьюна варто віднести до кінця XI або до самого початку XII ст.

З огляду на запропоноване А. Нікітіним ототожненням попа Семьюна та його приналежністю до кліру Софії Київської доцільно розглянути змістовну частину напису № 53 (мал. 16), виконаного у вівтарній частині приділа свв. апостолів Петра й Павла[38].



Мал. 16. Фотографія та прорисовка запису № 53 з Софії Київської

[35] ПСРЛ. Т. 2, стлб. 529, 531.

[36] *Никитин А.Л.* Основания русской истории: Мифологемы и факты. М., 2001. [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/History/nikit.15.php.

[37] *Рыбаков Б.А.* Русские летописцы и автор “Слова о полку Игореве”. М., 1972, с. 416–417.

[38] *Высоцкий С.А.* Древнерусские.., с. 97, табл. LIII, 1; табл. LIV, 1. Нові результати досліджень опубліковані нами: *Корнієнко В.В.* Корпус графіті Софії Київської (XI – початок XVII ст.). Ч. II. Приділ свв. апостолів Петра і Павла. К., 2010, с. 26–27, табл. XXXIX.

Текст, відповідно результатам сучасних досліджень, виглядає таким чином: **м(ѣ)с(м)ца августа въ КѲ престависѧ раба Б(о)жиѧ Ана пъпадиѧ Сьмвюнѧ** '*місяця серпня в 25-те преставилась раба Божа Анна попадя Семьюнова*'. На підставі палеографічних ознак, таких як форми написання **а** з округлою або з двома заломами петлями, **б** з високою петлею й виступом зверху, А-подібної **д**, Е-подібної **є**, написаної в три змахи зіркоподібної **ж**, **п** та прямолінійної **р** з виступом зверху, **ъ** та **ь** з високими петлями з двома заломами, запис датується в межах середини XII – кінця XIII ст. Зважаючи на те, що в більшості пам'ятних графіті, як правило, згадувалися події, тісно пов'язані з храмом, в якому вони виконані, а також взявши до уваги виправлене Б. Рибаковим датування запису № 25 та запропоновану А. Нікітіним інтерпретацію останнього, маємо всі підстави припустити, що згадувана в графіті № 53 попадя Анна була дружиною вищезгаданого попа Семьюна, і обидва вони належали до кліру Софії Київської. І саме в цій родині, десь у першому або на початку другого десятиліття XII ст., народився син Мартин. Ймовірно, хлопчика назвали на честь св. Папи Римського Мартина Сповідника (649–653/655), який був засланий до Херсонеса, де й помер. Про шанування цього святого Руською Церквою свідчить включення образу св. Мартина до святительського чину вівтаря приділа св. Георгія Великомученика[39]. Мартин, подібно до багатьох попівських дітей у XII–XIII ст., навчався, а потім, ймовірно, працював у книгописній майстерні (на це вказує чіткий почерк Мартина) тієї церкви, де служив його батько[40]. Оскільки його батьки належали до кліру Софійського монастиря, цей факт пояснює початок служіння Мартина Семьюновича, як свідчать написи-графіті, саме в Софії Київській, найімовірніше в 20–30-ті рр. XII ст. Потім, після побудови Кирилівської церкви та створення монастиря, Мартин був переведений на нове місце служіння, про що свідчить його графіті в дияконику храму.

Таким чином, проведені В. Корнієнком новітні епіграфічні дослідження Софійського і Кирилівського храмів не тільки підтвердили запропоновану І. Марголіною більш ранню дату заснування Кирилівської церкви, її побудову та виконання розписів протягом 1139–1146 рр., тобто, періоду князювання Всеволода Ольговича, але й дозволили одержати деякі нові дані щодо походження одного з перших її кліриків – священика Мартина Семьюновича.

---

[40] *Корнієнко В.В*. Корпус графіті... Ч. І, с. 374.

[39] *Столярова Л.В., Каштанов С.М*. Книга в Древней Руси (XI–XVI вв.). М., 2010, с. 279.

Михаил Никитенко

ИТОГИ АРХЕОЛОГИЧЕСКИХ ИССЛЕДОВАНИЙ СОФИИ КИЕВСКОЙ И ЕЕ ПОДВОРЬЯ В 2002– 2011 гг.

София Киевская возникла на Старокиевском останце, древняя геотопография которого, безусловно, отразилась на условиях ее строительства. Этот, казалось бы, очевидный факт, ранее не был предметом специального исследования, что и предопределило многолетнее изучение нами указанной проблемы.

Старокиевский останец, образовавшийся в междуречье Днепра и Лыбеди, к моменту возникновения на нем Киева имел довольно сложную топографию[1], элементы которой, несмотря на интенсивное трехсотлетнее городское строительство, можно наблюдать и в настоящее время. Речь идет о водоразделах, поделивших лессовое плато, на котором возник древний город, на более высокие (гребни водоразделов), а также низкие участки, на которых дождевые и талые воды образовывали овраги, обращенные к ближайшему базису эрозии. Еще более сложной была ситуация за пределами останца, на изрезанном оврагами предградье, которые расширяясь и углубляясь, превращались в непреодолимые естественные преграды. Проехать без проблем в древний Киев можно было только по двум магистральным водоразделам, используемым как дороги, соединявшие город с окружающим миром.

Один из таких водоразделов тянулся в древний Киев от Дорогожичей по ул. Артема к Львовским воротам. Дальше его гребень шел параллельно улице Ярославов вал (к северо-востоку от нее) и в створе ул. Лысенко поворачивал на юго-восток. Затем он пересекал ул. Золотоворотскую, Владимирскую и Паторжинского, где визуально фиксируется на их проезжих частях в виде широкого гребня и пологих крыльев, и выходил на обрыв над Крещатиком севернее ул. Малоподвальной (далее – Дорогожицкий водораздел). Этот водораздел разделял “город Ярослава” на две неравные части, узкую южную между его гребнем и валом, проходившим вдоль обрыва над поймой р. Лыбедь, и большую по площади северную, наклоненную к урочищам Гончары и Кожемяки.

---

[1] *Никитенко М.М.* Топография лессового плато в пределах подворья Софии Киевской и прилегающих к нему участков // Могилянські читання 2004 р. Збірник наукових праць. К. 2005, с. 423–428; *Никитенко М.М.* Топографическая карта древнего подворья Софии Киевской // Могилянські читання 2006. Збірник наукових праць. К., 2007, с. 336–339.

С южной стороны древнего Киева визуально наблюдается еще один крупный водораздел. Он отходит от Дорогожицкого, идет по ул. Лысенко, пересекает ул. Театральную, бульвар Шевченко (гребень водораздела фиксируется здесь визуально на проезжих частях улиц), Ботанический сад, ул. Толстого и выходит на обрыв над поймой р. Лыбедь (далее – Лыбедской водораздел). В 1651 г. А. ван Вестерфельд изобразил идущее по этому водоразделу войско Я. Радзивилла, которое, не доходя до вала, поворачивает вниз к Золотым воротам[2]. Ворота находятся не на гребне водораздела, как можно было ожидать, а на его пологом юго-восточном крыле. Такое их расположение не случайно, оно давало возможность избежать прямого удара по ним с гребня водораздела; при этом, идущая к воротам левая сторона атакующей колонны попадала бы под удар защитников города со стороны вала. Подойти к воротам напрямую не было возможности из-за глубокого оврага, находившегося к югу от них (на современной улице Театральной).

В северо-восточном направлении от Дорогожицкого водораздела, на отрезке между ул. Стрелецкой и Владимирской, отходили ответвления трех локальных водоразделов, которые непосредственно влияли на особенности топографии софийского подворья. Первый визуально можно наблюдать по линии домов с северо-западной стороны ул. Стрелецкой. Он пересекал ул. Большую Житомирскую и заканчивался, очевидно, у обрыва над Гончарами (далее – Стрелецкий водораздел). Юго-восточное крыло этого водораздела, понижаясь, заходило на софийское подворье, где сопрягалось с большим оврагом, находившимся северо-западнее Бурсы XVIII в. Стрелецкий водораздел является важным геоморфологическим образованием, которое разделяет две большие водосборные платформы, связанные с разными базисами эрозии. Одна платформа находится между Львовскими воротами и Стрелецким водоразделом. Ее базисы эрозии – речки Киянка, Почайна и Днепр.

Второй водораздел визуально фиксируется за задними фасадами домов по юго-восточной стороне улицы Стрелецкой. Он пересекает переулок Георгиевский, где хорошо видны его пологие крылья и гребень, уходящий под Браму Заборовского. В монастырском саду Софийского заповедника водораздел не просматривается из-за мощных подсыпок. Между Домом Митрополита и Софией гребень водораздела и его пологие крылья, понижающиеся в сторону Бурсы и Южной брамы, хорошо заметны. Водораздел заканчивается у большого оврага, на расстоянии 30–35 м северо-восточнее апсид собора. На гребне этого водораздела, тянущемся

[2] См.: *Смирнов Я.И.* Рисунки Киева 1651 года по копиям их конца XVIII в. // Труды XIII археологического съезда в Екатеринославе (1905). М., 1907, т. 2.

с юго-запада на северо-восток (далее – Софийский водораздел), была построена София, а в XVIII в. – Брама Заборовского и Дом Митрополита. Северо-западное крыло водораздела понижалось в сторону Бурсы. Сюда же, как упоминалось выше, было наклонено и крыло Стрелецкого водораздела. В месте их сопряжения и возник большой овраг, направлявшийся в сторону Рыльского переулка (далее – Рыльский овраг). Далее, вероятнее всего, овраг тянулся вдоль задних фасадов домов по юго-западной стороне переулка, пересекал площадь между памятником Б. Хмельницкому и южным углом здания городского суда и заканчивался на обрыве над Майданом Незалежности в створе современной улицы Малая Житомирская. М. Каргер открыл этот овраг во время разведок у здания гаража в северном углу подворья заповедника[3]. Этот же овраг зафиксировала И. Тоцкая между Бурсой и стеной XVIII в.[4]

Третий водораздел, сопрягавшийся с Дорогожицким на его пересечении с ул. Владимирской (в месте расположения здания СБУ), тянулся вдоль передних фасадов домов с юго-восточной стороны улицы. Сейчас визуально наблюдается только на одном участке, в створе ул. Ирининской (далее – Ирининский водораздел). Северно-западное крыло водораздела, понижаясь, заходило на подворье Софии, где, по линии его сопряжения с юго-восточным крылом Софийского водораздела, образовался еще один овраг (далее – Владимирский овраг). Его "охвостье", располагавшееся западнее Хлебни, обнаружила во время археологических раскопок И. Тоцкая[5]. Продолжение оврага было зафиксировано нами у восточного угла корпуса № 3 (ширина оврага здесь достигала 5–6 м)[6]. Не доходя колокольни, овраг почти под прямым углом поворачивал вдоль апсид собора на северо-запад, что подтверждают наши результаты разведочного бурения. Возле северного заезда на подворье, он, по всей вероятности, поворачивал на северо-восток, сопрягаясь с Рыльским оврагом. Базисы эрозии второй большой водосборной платформы с двумя оврагами (Рыльским и Владимирским) находились между Стрелецким и Ирининский водоразделами. Эти базисы эрозии – Рыльский овраг, Козье болото, Крещатицкий ручей, Днепр.

---

[3] *Каргер М.К.* Древний Киев. Очерки по истории материальной культуры древнерусского города. М.-Л., 1964, т. 2, с. 212.

[4] *Тоцкая И.Ф.* Производственные комплексы на подворье Софии Киевской // Тезисы докладов XVIII конференции Института археологии АН УССР. Днепропетровск, 1980, с. 169.

[5] *Тоцкая И.Ф.* Отчет об археологических исследованиях на территории Софийского заповедника в Киеве. 1972 г. // НА НЗСК, НАДР 965/1.

[6] *Нікітенко М., Піоро В.* Звіт про археологічні дослідження і розвідки на подвір'ї Софії Київської в 2004 р. // НА ІА НАНУ.

Нами установлено, что собор *был ориентирован по гребню Софийского водораздела*, который тянулся с юго-запада на северо-восток, с небольшим отклонением (по нашим замерам) к востоку. Вот почему ориентировка собора не совпадает с точкой востока в день заложения храма 4 (17) ноября[7]. Ориентировка собора по гребню водораздела была не просто необходимой, но и единственно возможной, оптимальной, так как при любом другом варианте боковые части огромного по ширине храма (55 м) пришлось бы строить на понижающихся боковых крыльях водораздела, что было бы связано с большим расходом строительного материала на чрезвычайно высокие фундаменты собора.

При размещении собора по гребню водораздела его углы оказались ориентированными по "сторонам света". В этой связи предлагаем новую номенклатуру названий башен и фасадов храма, которые соответствуют его реальной ориентировке. Башни определяются нами как "западная" и "южная", а фасады – как "северо-восточный", "юго-восточный", "юго-западный" и "северо-западный". Такая уточненная номенклатура названий позволит избежать существующей ныне путаницы.

Софийский водораздел прослеживается не только визуально. Его существование подтверждается результатами разведочного бурения, которые свидетельствуют, что гребень Софийского водораздела понижается от Брамы Заборовского в сторону колокольни и заканчивается у Владимирского оврага (30–35 м от апсид собора). По тем же данным, Софийский водораздел понижался от гребня (часть которого проходила под собором) в двух противоположных направлениях, на юго-восток и северо-запад, являясь частью водосборных платформ двух оврагов (Рыль ского и Владимирского), располагавшихся с обеих сторон собора. По данным бурения, от гребня Софийского водораздела уровень лесса сначала понижался в обе стороны до ложа оврагов (Рыльского и Владимирского), затем поднимался к Стрелецкому и Ириниинскому водоразделам[8].

В конце прошлого столетия между домами по Рыльскому переулку и современной северной оградой софийского подворья был вырыт огромный (70х70 м) котлован[9] для подземного гаража. Юго-восточная

---

[7] *Никитенко Н.Н.* Русь и Византия в монументальном комплексе Софии Киевской. Историческая проблематика. К., 1999, с. 49.

[8] *Никитенко М.М.* Топография лессового плато.., с. 423–428.

[9] С. Климовский полагает, что в древности здесь был большой овраг шириной 72 м. См.: *Клімовський С.І.* Софія Київська і початок склоробства на Русі (За матеріалами археологічних досліджень по вул. Володимирській 20–22 // Нові дослідження давніх пам'яток Києва. Матеріали наукової конференції Національного заповідника "Софія Київська" (Київ, 22–23 листопада 2001 р.). К., 2003, с. 124.

(со стороны Софийской площади) и юго-западная (со стороны Софии) стенки котлована визуально наблюдались нами на их полную высоту как черноземные, что указывает на существование здесь более ранней глубокой выработки. Размеры выработки неизвестны, но она была меньше котлована, так как его северо-восточная и северо-западная стенки визуально фиксировались как лессовые. Вероятно, что границей древней выработки с северо-востока был Рыльский овраг, тянувшийся на каком-то расстоянии от внутренних фасадов домов с юго-западной стороны Рыльского переулка. Судя по плану И. Ушакова 1695 г., к тому времени древняя выработка была уже засыпана и застроена домами Софийской слободки.

Согласно геологическому разрезу, на глубине 15 м на Софийском подворье (и, очевидно, на месте древней выработки) залегает слой моренного суглинка (ледниковые отложения), включающий в себя обломки кристаллических пород, валуны и "бобовины" (окатыши) известняка розоватого цвета от присутствия в них охры (мощность этого слоя у колокольни достигает 7 м)[10]. Обнаруженный в котловане археологический материал (исследования ИА НАНУ) датируется концом X – началом XI вв. и имеет прямое отношение к построению Софии[11]. Близкое расположение от собора и датирующий археологический материал дают возможность полагать, что древняя выработка, фактически, карьер, была предназначена для добычи в нем материала для строительства храма (рваные камни и валуны для кладки фундаментов и стен, известняк для изготовления раствора). Возможно, что вынутая из древнего карьера земля складировалась в виде валоподобного отвала, тянувшегося от выработки через площадь до обрыва над Майданом Незалежности. Вероятно, на этом отвале находился, судя по его рисунку, А. ван Вестерфельд, когда он зарисовывал встречу войска гетмана Я. Радзивилла у Софии (1651 г).

Расположение собора на гребне водораздела, который, как и другие геоморфологические образования подобного рода, понижается в трех плоскостях, повлияло на конструкцию внутренних фундаментов собора и его древнего смальтового пола. Абсолютные отметки (далее а.о.) залегания материкового лесса у стен собора (по данным шурфов М. Каргера у центральной апсиды и у западной башни, а также скважин, пробуренных нами у юго-западного входа и центральной апсиды), дают возможность

[10] *Рыбин В.Ф.* Отчет. Гидрогеологический мониторинг историко-архитектурных памятников заповедника "София Киевская". Заключительный отчет по хоздоговорной теме № 29/98. К., 1998, с. 58 // НА НЗСК.

[11] *Івлєв М., Козловський А.* Забудова центральної частини "міста Ярослава" поблизу Софійського собору в XI ст. // Ruthenica, 2009, т. VIII, с. 150.

реконструировать профиль лессовой площадки до строительства на ней Софии. Нами установлено, что гребень водораздела понижается под собором с юго-запада на северо-восток с перепадом высоты 10–12 см на 5 м длины, что соответствует 2 градусам наклона. Угол падения обоих крыльев водораздела можно предварительно определить лишь условно (из-за отсутствия точных данных) теми же значениями. Согласно реконструкции, а.о. материкового лесса в закруглении центральной апсиды равна 186.21, в трансепте – 186.61, в нартексе – 186.91, во внутренней юго-западной галерее – 186.91, во внешней юго-западной галерее – 187.11.

Нивелировка нами смальтового пола (с привлечением данных раскопок Д. Милеева 1909 г.)[12] дала неожиданные результаты. Оказалось, что а.о. подошвы подготовки древнего пола в закруглении центральной апсиды равна 187.41, т. е. пол находится выше материкового лесса. Данное обстоятельство исключает наличие под полом общего фундаментного котлована. Так как пол лежит не на материковом лессе, то следует признать, что пространство между ними было заполнено лессовой подсыпкой, зафиксированной во время раскопок в пятинефном объеме соборе в 40-х – начале 60-х гг. XX в.; эту подсыпку до сих пор ошибочно рассматривают как материковый слой.

В 1952–1953 гг. археолог В. Гончаров и архитекторы В. Волков и Ю. Асеев заложили в проходе между апсидами Петропавловского и Георгиевского приделов "архитектурный" шурф, углубив его в лессе ниже смальтового пола до уровня подошвы фундамента простенка. Они обнаружили, что подошва этого фундамента находится на "черном" (толщина 10 см) грунте (полагаем, древнем черноземе), ниже которого, как отметили исследователи, "начинался настоящий лесс"[13]. В соборе это не единственный такой случай. Находящийся под северо-западной стенкой западной башни фундамент аркбутана также лежит на "черном" грунте (толщина 15 см)[14]. Таким образом, можно предположить, что каменные внутренние фундаменты собора были уложены (при отсутствии котлована), на наклоненную материковую лессовую площадку, с частично или полностью сохранившимся на ней древним черноземом. Пространство между внутренними фундаментами, образовавшими своеобразные каменные "клети", засыпали

[12] *Милеев Д.В.* Древние полы в Киевском соборе св. Софии // Сборник археологических статей, поднесенных гр. А.А. Бобринскому. СПб., 1911, с. 212–221.

[13] *Гончаров В.К., Волков В.П., Асеев Ю.С.* Отчет об архитектурно-археологических исследованиях в здании Софийского собора в Киеве, проведенных в связи с устройством отопительной системы // НА НЗСК, НАДР 917.

[14] *Нікітенко М.М., Корнієнко В.В.* Звіт про археологічну розвідку на території Софійського собору в 2010 р. // НА ІА НАНУ.

лессом до уровня будущего пола (“черный пол”), по которому ходили до окончания строительства собора и его украшения мозаиками и фресками. Об этом свидетельствуют найденные нами во время раскопок на подворье севернее апсид Софии фрагменты древнего пола, на подошвах которых находятся отщепы и кубики смальты, кусочки шифера сиреневого цвета (из которого делали кубики “под смальту”) и кусочки известкового раствора. Таким образом, древний пол залили на лессовую подсыпку, на которой лежал строительный мусор (“черный пол”) после того, как было завершено строительство храма и закончены все отделочные работы внутри его[15].

Найденные фрагменты древнего пола (толщина от 5 до 10 см) представляют собой монолиты, без каких-либо разделительных слоев, то есть пол появился в результате одноразовой заливки, а не двухразовой, как полагают. Фрагменты дают возможность определить два способа украшения древнего пола смальтой. В тех местах, где подготовка оказалась ниже запланированного уровня, на нее накладывали необходимой толщины слой очень прочного раствора (“подмазка” по М. Каргеру), с последующим вдавливанием в него смальты. Второй способ – вдавливание смальты непосредственно в нормальную по уровню подготовку пола.

В закруглении апсиды придела Николая Мокрого (второй этаж собора) нами обнаружен древний пол из плинфы 28х38–40 см (толщина не установлена), покрытой зеленой поливой. Выше древнего пола на песчаной подсыпке (10–12 см) лежали керамические плитки (23х23х5 см) пола, относящиеся, как полагаем, ко времени гетмана Ивана Мазепы (конец XVII – начало XVIII в.), который, как известно, провел в соборе огромные по объему восстановительные работы[16]. Под куполом апсиды придела Андрея Первозванного нами был открыт древний пол из больших (70х70 см) плит с зеленой поливой. Такие же плиты были открыты и в зондаже у северо-западной стены апсиды. Выше древнего пола на песчаной подсыпке (10–13 см) в конце XVII – начале XVIII в. был устроен пол из керамических плиток (21–22х21–22 см, толщиной 4–5 см)[17].

При обследовании т.н. “склепа митрополитов” под восточной частью придела Успения Богородицы (юго-восточная внешняя галерея),

---

[15] *Никитенко М.М.* Смальтовый пол Софии Киевской // Могилянські читання 2009 р. Збірник наукових праць. К., 2010, с. 280–286; *Никитенко М.М.* Древний смальтовый пол Софии Киевской. Новые данные // Могилянські читання 2010 р. К., 2011, с. 395–399.

[16] *Нікітенко М., Корнієнко В.* Звіт про археологічну розвідку…; *Нікітенко М., Корнієнко В.* Новітні дослідження підлог у Софії Київській у 2010 р. // Софія Київська: Візантія. Русь. Україна. Збірка статей на пошану д. іст. наук, проф. Н.М. Нікітенко. К., 2011, с. 123–126.

[17] Там само, с. 123–126.

нами было установлено, что керамические плитки пола склепа аналогичны плиткам пола конца XVII – начала XVIII в. в апсидах приделов Николая Мокрого и апостола Андрея. Обычно склеп датируют по наиболее раннему погребению митрополита Рафаила (Заборовского) (ум. в 1747 г.). Однако, такая датировка маловероятна: при митрополите Рафаиле в соборе был уложен керамический пол и его плитки имели шестигранную, а не квадратную форму. Как известно, разрушившиеся галереи были перестроены в приделы при гетмане Иване Мазепе на рубеже XVII – XVIII вв. В это время, по всей вероятности, и был сооружен склеп как будущая усыпальница для гетмана, который выводил свой род из Рюриковичей, строителей Софии Киевской. В этом случае желание гетмана – мецената-восстановителя Софии – быть похороненным в соборе выглядит вполне логичным и закономерным. Это тем более вероятно, что в южную часть этой же галереи при гетмане Иване Мазепе была встроена нарядная церковка дворцового типа, так называемая "капелла Мазепы"[18].

Между западной башней и аркбутаном, находящимся в юго-западной внешней галерее, нами был повторно открыт шиферный пол из разных по размеру и конфигурации плит[19]. Впервые его обнаружил Ф. Молчановский в 1936 г.[20], однако это открытие прошло незамеченным, М. Каргер не упоминает о нем в своем двухтомнике "Древний Киев". Часть плит лежала на известковой подготовке, ниже которой находилась подсыпка из речного песка, покоящегося на материковом лессе. Уровень залегания плит пола (а.о. 187.67) соответствует уровню шиферной плиты, которая сохранилась in situ на известковой подготовке, находящейся во внутренней юго-западной галерее западнее мраморного порога в центральном нефе. Это обстоятельство дает возможность полагать, что обе галереи имели шиферные полы. Не исключено, что шиферные полы были устроены не только во внутренней и внешней юго-западных галереях собора, но и во всех остальных подобных периферийных его членениях.

В 2011 г. во время археологической разведки в северо-восточном торце северо-западной внешней галереи (бывший Благовещенский придел), на месте древнего параклиса[21], входившего в состав княжеской усыпальницы

[18] См.: *Нікітенко Н.* Свята Софія Київська: історія в мистецтві. К., 2003, с. 268–281.
[19] *Нікітенко М., Корнієнко В.* Новітні дослідження підлог.., с. 120–123.
[20] Дневник Мовчанівського Ф.Н., керівника археологічними дослідами в Софійському історико-культурному заповіднику, 1936 рік // НА ІА НАНУ, ф. 20, № 66, с. 15.
[21] Усыпальница Ярослава, встроенная им в галерею около 1019 г., представляла собой состоящий из трех архитектурных объемов целостный ритуально-погребальный комплекс, включавший святилище с гробницей ктитора, часовню-параклис для отпевания рядом с ним

Ярослава, чей саркофаг изначально был установлен в смежной внутренней галерее и стоит там доныне, нами произведен архитектурно-археологический обмер сохранившихся здесь остатков полов[22]. В 50-х гг. прошлого века это помещение исследовали В. Богусевич и В. Волков[23], а в 70-х гг. – И. Тоцкая и А. Ерко[24]. И. Тоцкая и ее соавтор пришли к заключению, что это сооруженная в процессе возведения собора Ярославом его усыпальница, где якобы первоначально стоял саркофаг князя. Поэтому временем Ярослава эти исследователи датируют обнаруженный ими здесь древний пол с поливными плитами, на которых, по их мнению, первоначально и стоял саркофаг.

Наши исследования дали иной результат. В двух старых зондажах ниже пола Ярослава нами были открыты еще две подготовки полов. Нижняя из них, первоначальная, лежащая на песчаной подсыпке, по нашему убеждению, относится ко времени строительства собора (1011–1018 гг.). Уровни этой подготовки и подготовки пола у третьего аркбутана внешней северо-западной галереи одинаковые (а.о. 187.24). На ней находится более поздняя известковая подготовка желтовато-красного цвета невысокого качества (И. Тоцкая и А. Ерко ошибочно приняли ее за "желтый песок"), кромка которой, фиксируемая в стенке зондажа, осыпается небольшими фрагментами. Выше находятся две известковые подготовки пола с лежащими на них керамическими поливными плитами (70х70 см по И. Тоцкой и А. Ерко); этот пол определен И. Тоцкой и А. Ерко как первоначальный и отнесен ими ко времени Ярослава.

На самом деле, судя по прослеженной стратиграфии, этот вышележащий пол более поздний, устроенный, по нашему мнению, при создании в этой части галереи параклиса, входившего в комплекс усыпальницы Ярослава. Интересно, что уровень пола смежного помещения во внутренней галерее с гробницей Ярослава также находился выше пола этой галереи, о чем свидетельствует в своей "Палинодии" Захария Копыстенский:

его умерших потомков и примыкающее к параклису с юго-запада большое помещение зального типа, предназначенное для присутствующей при отпевании знати. Подробнее об усыпальнице Ярослава см.: *Никитенко Н.М., Никитенко М.М.* Княжеская усыпальница в Софии Киевской // Памятники культуры. Новые открытия. М., 1998, с. 454–472; *Нікітенко Н.* Під покровом Святої Софії: Некрополь Софійського собору в Києві. К., 2000, с. 8–16.

[22] *Нікітенко М., Корнієнко В.* Звіт про археологічну розвідку в інтер'єрі Софійського собору в 2011 р. // НА ІА НАНУ.

[23] *Богусевич В.А.* Итоги изучений древнерусских городов на Украине за годы Советской власти // НА ІА НАНУ, ф. 18; *Богусевич В.А.* Археологические наблюдения в Киеве в 1955 г. // НА ІА НАНУ, ф. 18.

[24] *Тоцька И.Ф., Єрко О.Ф.* До історії північної галереї Софії Київської // Археологічні дослідження стародавнього Києва. К., 1976, с. 119–128; *Тоцька І.* Нові дослідження підлоги Софії Київської // Археологія, 1982, № 3, с. 99–102.

“А похованъ лежитъ въ пределе выше дверей самой великой церкви святой Софіи. Гробъ той и по сесь день аляб[астр]овый коштовный зрится”[25]. Значит, в первой четверти XVII в. саркофаг стоял в помещении, находящемся вне центрального ядра собора, выше ведущих в него дверей, т. е. во внутренней галерее, но на более высоком относительно ее пола уровне.

В 30–40-х гг. XVII в. митрополит Петр Могила создал на месте усыпальницы две каплицы – во внутренней и внешней галереях. Их упоминает Павел Алеппский: “Другие два алтаря близ северных дверей, направо от выходящего из церкви, в низких нишах […] В одном из упомянутых алтарей находится большой беломраморный саркофаг с горбообразной крышкой с крестами”[26]. Ясно, что северные алтари оказались “в низких нишах”, поскольку их пол находился на возвышении.

В проходе в параклис с юго-западной стороны нами обнаружены остатки еще одного, позднейшего пола из кирпичей (фрагментированы), которые, судя по результатам нивелировки, полностью перекрывали пол с поливными плитами, сохранившимися, очевидно, к тому времени частично.

Итак, как представляется, решен главный спорный вопрос: была ли усыпальница Ярослава построена одновременно с возведением галереи или же она встроена позже в ее восточное членение. Полагаем, что проведенное в 2011 г. исследование сохранившихся полов подтверждает установленный нами ранее факт встройки усыпальницы в уже возведенную галерею.

Нами были также проведены исследования монастырской ограды XVIII в., которая ранее не изучалась как целостный археологический объект. Обычно ее датируют временем Рафаила (Заборовского, 1731–1747). Однако нами установлено, что кирпичная ограда Софийского монастыря имеет разные по конструкции фундаменты, карнизы и толщину стен, что дало возможность выделить три этапа ее строительства[27]. Первый этап (время митрополита Варлаама (Ясинского) и гетмана Ивана Мазепы, конец XVII – начало XVIII вв.) характеризуется тем, что были сооружены

[25] Палинодия. Сочинение киевского иеромонаха Захарии Копыстенского, 1621–1622 г. // Русская историческая библиотека. СПб., 1878, стлб. 1009.

[26] Путешествие Антиохийского патриарха Макария в Россию в половине XVII века, описанное его сыном, архидиаконом Павлом Алеппским / Пер. с арабского Г. Муркоса. М., 1897, вып. II, с. 72.

[27] *Никитенко Мих.М.* Новые данные о кирпичной ограде XVIII века Софийского монастыря // Могилянські читання 2007 р. Збірник наукових праць. К., 2008, с. 428–434; *Никитенко М.М*. Подворье Софии на карте Киева 1745 г. и этапы строительства кирпичной монастырской ограды первой половины XVIII в. // Софійські читання. Матеріали V міжнародної науково-практичної конференції “Духовний потенціал та історичний контекст християнського мистецтва” (м. Київ, 28–29 травня 2009 р.). К., 2010, с. 435–440.

колокольня, южная башня и стена между ними, сопрягающаяся, что визуально наблюдается, с башней "вперевязь". Трапезная и Хлебня, а также отрезок стены с южной стороны башни, были построены при архиепископе Варлааме (Ванатовиче, 1722–1730 гг.). В течение третьего этапа (1731–1745 гг.) митрополит Рафаил (Заборовский) завершил строительство стены. Таким образом, строительство более чем километровой по протяженности (по нашим замерам) мощной монастырской стены продолжалось немногим более тридцати лет, с конца XVII в. до 1745 г., с перерывом между 1709–1722 гг.

Итак, можно сделать следующие выводы. Археологическое изучение Софийского собора и его окружения в 2002–2012 гг. шло по трем основным неисследованным либо недостаточно исследованным направлениям, имеющим важное стратегическое значение не только для науки о соборе, но и для решения общих проблем отечественной истории и культуры.

Собор размещен на гребне водораздела (Софийского), направление которого с юго-запада на северо-восток определило северо-восточную ориентировку храма. Это объясняет кажущееся на первый взгляд несоответствие, почему собор, заложенный 4 (17) ноября, имеет "летнюю" северо-восточную ориентацию.

С северо-западной и юго-восточной стороны собора в наиболее низких местах двух водосборных платформ находились два оврага (Рыльский и Владимирский), объединяющиеся в единый овраг, который раскрывался над Майданом Незалежности в створе ул. Малая Житомирская.

Уникальная топография на месте собора предопределила некоторые особенности заложения внутренних фундаментов и конструкции древнего пола. Нивелировка его подошвы, а также реконструкция профиля участка лессового плато под собором (по данным раскопок М. Каргера и проведенного нами разведочного бурения на гребне водораздела с западной и восточной стороны собора) дали возможность определить, что общего фундаментного котлована под храмом не было, а подошва пола находится выше (1,25 м в центральной апсиде) лессового плато (материкового лесса). Из этого вытекает вывод, что древний пол лежит на лессовой подсыпке, а не на материковом лессе, как обычно полагают. В этой связи следует признать, что внутренние каменные фундаменты уложены на материковый лесс плато, а образовавшиеся при этом ячейки были засыпаны лессом до уровня будущего пола. Аналогичная ситуация с устройством внутренних фундаментов храма прослеживается в византийском строительстве[28].

[28] Ср.: *Оустерхаут Р.* Византийские строители / Пер. Л.А. Беляева. К.-М., 2005, с. 174.

Обнаруженные на подворье во время наших раскопок фрагменты древнего пола являются монолитами, то есть заливка пола делалась в один прием, а смальта вдавливалась непосредственно в нее или в т.н. "подмазку" в тех местах, где уровень заливки оказался немного ниже запланированной.

Абсолютная отметка открытого нами между западной башней и аркбутаном юго-западной внешней галереи шиферного пола совпадает с отметкой залегания фрагмента шиферного пола в юго-западной внутренней галерее (у центрального портала). Это дает возможность предположить, что обе юго-западные галереи имели шиферные полы. Не исключено, что шиферные полы были во всех подобных периферийных членениях собора.

Открытый нами первоначальный пол внешней северо-западной галереи, располагавшийся ниже пола усыпальницы Ярослава, безусловно, свидетельствует о том, что усыпальница создана позже завершения строительства галереи. Пол усыпальницы, встроенной во внутреннюю и внешнюю галерею, судя по археологическим исследованиям и свидетельствам письменных источников, был устроен значительно выше пола галереи, что подтверждает функциональную взаимосвязь обоих помещений, входивших в единый погребальный комплекс.

От комплекса усыпальницы Ярослава сохранилось лишь помещение с его гробницей, перестроенное позже в алтарь св. Владимира. В конце XVII в. под северо-западной стеной этого алтаря устроили кирпичный сводчатый склеп, в котором в 1690 г. упокоился митрополит Гедеон Четвертинский, ведший генеалогию от Рюриковичей и завещавший похоронить себя "в каплице "Великого Князя Киевского Ярослава"[29]. Видимо, благодаря своему княжескому происхождению, митрополит получил царскую санкцию на столь почетное захоронение.

Такую же санкцию, судя по всему, получил от Петра I и гетман Иван Мазепа, выводивший, как сказано выше, свой род из Рюриковичей (от князей Бабичей Друцких)[30]. Как потомок Ярослава, Иван Мазепа, по нашему мнению, устроил в Софии под юго-восточной внешней галереей большой склеп в качестве своей усыпальницы. Не зря этот склеп зеркально симметричен усыпальнице Ярослава, что свидетельствует об их топографической и смысловой связи.

Роскошный склеп (6х4,5х2,65 м) пустовал вплоть до 1747 г., когда в нем похоронили митрополита Рафаила (Заборовского). Столь долгое

[29] [*Евгений Болховитинов*]. Описание Киево-Софийского собора и Киевской иерархии. К., 1825, с. 116.
[30] *Павленко С.* Міф про Мазепу. Чернігів, 1998, с. 20.

неиспользование склепа можно объяснить не только тем, что среди умерших в Киеве князей и митрополитов первой половины XVII в. не было прямых потомков Рюриковичей, но и репрессивной политикой московских властей по отношению к украинским иерархам первой трети XVIII в. Царской милости удостоился лишь Рафаил (Заборовский), которому проукраински настроенная Елизавета Петровна вернула митрополичий титул и, по нашей мысли, позволила устроить усыпальницу украинских иерархов в древней "митрополии русской". Поэтому вслед за Рафаилом (Заборовским) в склепе почили еще пять киевских митрополитов XVIII – начала XIX в., в результате чего склеп был полностью заполнен.

Со строительной деятельностью гетмана Ивана Мазепы следует связывать и начало сооружения кирпичной ограды Софийского монастыря XVIII в. В конце XVII – начале XVIII в. небольшое софийское подворье и его инфраструктура уже не отвечали новым условиям развития города. По указу Петра I от 1699 г. было разрешено каменное строительство, как на подворье, так и за его пределами, т. е. монастырь значительно расширялся за счет прилегающей территории. В это время при существенной поддержке ктитора-восстановителя Софии гетмана Ивана Мазепы строятся два знаковых и функционально необходимых архитектурных объекта – триумфальная колокольня и южная брама с въездами на территорию монастыря. Между ними сооружается первый отрезок стены, выходивший на Софийскую площадь. Это те элементы архитектурного ансамбля Софийского монастыря, которые успели создать при Иване Мазепе. Думается, что вся трасса достроенной позже стены и все возникшие впоследствии каменные здания XVIII в. входили в разработанный при Иване Мазепе единый план вновь создаваемого целостного монастырского ансамбля.

Мар'яна Нікітенко

СОТЕРІОЛОГІЧНА ПАРАДИГМА "СЛОВА ПРО СТВОРЕННЯ ВЕЛИКОЇ ПЕЧЕРСЬКОЇ ЦЕРКВИ" КИЄВО-ПЕЧЕРСЬКОГО ПАТЕРИКА

Києво-Печерський патерик – унікальна з точки зору інкорпорованої в нього інформації пам'ятка середньовічної літератури. Сьогодні перед дослідниками постає завдання осягнути цю інформацію, намагаючись якомога більш адекватно зрозуміти інтенції автора патерикового тексту. Таке вивчення є можливим лише у площині герменевтичного підходу до тексту Патерика: завдяки "прочитанню" твору в контексті середньовічної ментальності та в руслі православної культурної традиції. Наша публікація у минулому збірнику "Софія Київська: Візантія. Русь. Україна" була присвячена саме такій інтерпретації інформації Патерика про розбудову однієї з найбільших святинь Києво-Печерської лаври – Успенського собору або Великої Печерської церкви. Проаналізувавши у світлі середньовічної екзегези один з пасажів Житія прп. Феодосія, що увійшло до складу Патерика в XV ст., ми дійшли концептуального висновку, що *у Патерику процес створення храму (починаючи з його задуму) співвідноситься з обоженням самого прп. Феодосія, тобто з досягненням ним духовної досконалості*[1].

У пропонованій статті хочемо розвинути та поглибити цю думку, розглянувши патериковий опис розбудови Великої Печерської церкви, так би мовити, з іншого боку, а саме – крізь призму православної церковної обрядності, в якій однією із провідних ідей є *ідея освячення простору*.

І справді, особливий акцент у Патерику поставлений на святості головного храму Києво-Печерського монастиря. Згідно з Патериком, Велика Печерська церква зводиться за велінням Бога-Трійці та Богородиці. Святість головного храму Києво-Печерського монастиря є його онтологічною ознакою. Знаменно, що у Патерику Велика Печерська церква усвідомлюється як святиня задовго до свого створення. Патерик наголошує на сакральності вже самого місця, на якому планується зведення цього храму.

Так, згідно з Житієм прп. Феодосія, Сам Бог освятив місце розташування Успенського собору. У пасажі, присвяченому, власне, передумо-

[1] *Нікітенко М.* Герменевтика Києво-Печерського патерика: створення Великої Печерської церкви в контексті ідейної парадигми Житія прп. Феодосія // Софія Київська: Візантія. Русь. Україна. Збірка статей на пошану д. іст. наук, проф. Н.М. Нікітенко. К., 2011, с. 109–119.

вам створення храму, йдеться про чудесне видіння, яке побачив один чоловік, що проїздив повз Печерський монастир вночі. Ніч була дуже темна і лише над монастирем сяяло "пречудне" світло, у якому перебував прп. Феодосій. Святий стояв посеред монастиря перед церквою, здійнявши руки у молитві до Бога[2].

Далі у Житії розповідається, що місце розташування майбутнього храму "позначив" полум'яний стовп, що, перетворившись на дугу, відійшов від бані Богородичної церкви Ветхого монастиря і "став" на місці будівництва Успенського собору[3].

У Житії це диво з вогняним стовпом знаходить біблійну паралель: воно співвідноситься з видінням патріарху Якову на освяченому Богом місці "Лествиці Небесної", коли той назвав це місце "Домом Божим" та "Вратами Небесними". Для нашої теми важливо навести слова цього місця Житія прп. Феодосія: "**Тѣм же лѣпо есть намъ съ божественным патріархом Иаковом рещи, яко есть Господь на мѣстѣ семъ, и есть свято мѣсто се, и нѣсть ино, но се домъ Божій и си врата небеснаа**"[4].

Безпосередньо після цього у Житії розповідається про чудесну нічну процесію, яка відбувалася від Богородичної церкви Ветхого монастиря на місце зведення Великої Печерської церкви. Тоді хресний хід із Богородичною іконою та з прп. Феодосієм на чолі проходив у "світлі великому", що бачило багато людей. На місці створення майбутнього храму відбувалися молитви та священнодії, а потім процесія поверталася до Богородичної церкви Ветхого монастиря[5].

Про святість самого місця розташування майбутнього Печерського храму йдеться і у "Слові" 2-му Патерика: "**О пришествіи мастєръ церковныхъ отъ Царяграда ко Антонію и Феодосію**"[6].

Ця розповідь має глибокий символічний зміст. Згідно з нею, саме з закладенням Великої Печерської церкви була пов'язана знаменна подія – явлення Пресвятої Богородиці грецьким майстрам у Влахернах. Тоді Богоматір скликала грецьких майстрів до Себе і побажала поселитися в Своєму храмі на Русі, в Києві, сказавши: "**хощу церковь възградити себѣ въ Руси, въ Кіевѣ**" і далі: "**Пріиду же и сама видѣти церкве**

[2] *Абрамович Д.І.* Києво-Печерський патерик. К., 1991, с. 64.
[3] Там само, с. 64.
[4] Там само, с. 64.
[5] Там само, с. 64.
[6] Там само, с. 5–8.

и в неи хощу жити”[7]. Цариця Небесна надала майстрам реліквії – мощі семи мучеників (Артемія, Поліекта, Леонтія, Акакія, Арефи, Якова, Феодора) та Свою чудотворну ікону, сказавши, що церква має бути на Її честь. Проте, Вона не уточнила, на честь якого Богородичного свята мусить будуватися майбутній храм. Сам же храм Богоматір явила майстрам у Небі. Вказала Цариця Небесна і місце, де має зводитися святиня – у монастирі прпп. Антонія та Феодосія, яких і представила майстрам. Тож, греки прийшли до Києва та розповіли про все, що з ними трапилося, прпп. Антонію та Феодосію. Прпп. Антоній та Феодосій були вражені розповіддю, сказавши, що нікуди не відлучалися від свого монастиря. Далі у цьому ж “Слові” йдеться про обрання прп. Антонієм місця для будівництва храму. Розповідь глибоко символічна. Вона розпочинається з того, що на запитання греків де має бути зведена Велика Печерська церква, прп. Антоній відповів, що Господь явить їм те місце після триденних молитов. Під час нічної молитви йому явився Господь, і прп. Антоній попросив Його: “Хай буде по усій землі роса, а на місці, де велиш освятити храм, хай буде суша”. Так і трапилося. На другу ніч прп. Антоній попросив повторити чудо, але переінакшивши його: “Хай буде по всій землі суша, а на місці святому – роса”. У третій день, вимірявши місце храму золотим поясом варяга Шимона, прп. Антоній попросив Бога підтвердити Свою волю вогнем. І тоді впав вогонь з неба, і випалив дерева і кущі, і висушив росу, створивши долину “яка подібна до рову”, себто поглиблення для підвалин храму[8].

Вперше звернемо увагу на те, що пасаж про диво з вогнем, який впав на обране Богом місце розташування Успенського собору фактично уподібнює цей храм Сіонській горниці, яка є прообразом християнського храму взагалі. Згідно з традицією Церкви, яка знайшла своє втілення у чині освячення храму, Сіонську горницю освятив Сам Дух Святий, Який зійшов на апостолів у вигляді вогняних язиків[9]. Тож, у такий спосіб у Патерику заснування головного Печерського храму вочевидь усвідомлюється в контексті заснування Вселенської Церкви під час Трійці-П’ятидесятниці. І така паралель має богослужбове підгрунтя.

Раніше ми звертали увагу на те, що патериковий сюжет з росою знаходить паралель з біблійною оповіддю про ізраїльського суддю Гедеона. Образ роси, яка, згідно з Біблією, випала на святому місці, співвідноситься

[7] *Абрамович Д.І.* Вказ. праця, с. 6.
[8] Там само, с. 7–8.
[9] О чине освящения храма. Изложение составленное на случай освящения С. Петербургского Исаакиевского собора. СПб., 1858, с. 67.

у православній традиції з "Руном Орошеним", і символізує Пресвяту Богородицю та догмат Боговтілення, що усвідомлюється в контексті події народження Руської Церкви – Пришестя Христа на Русь. Тож, у Патерику заснування Успенського собору містить алюзію не лише на заснування Церкви Вселенської, а й на постання Церкви Руської. Крім того, ми припустили, що образ Богоматері-"Руна Орошеного", інкорпорований у розповідь Києво-Печерського патерика, є відгомоном обряду освячення цього Богородичного храму[10].

Думка про вплив богослужбової практики Церкви на текст Києво-Печерського патерика може бути значно поглиблена за умови звернення до самого обряду освячення храму, початком якого вважається чин на його заснування. Традиція поєднувати в священному акті освячення храму обидва обряди: чин на заснування храму та чин його освячення доволі чітко простежується у візантійській художньо-образній традиції, яка знайшла своє втілення і на Русі. Таке поєднання містило глибоку еклесіологічну парадигму, яку необхідно усвідомлювати під час герменевтичного дослідження Києво-Печерського патерика. Зокрема, як переконливо довела Н. Нікітенко, на княжому груповому портреті Софії Київської була зображена церемонія освячення Софійського собору родиною князя Володимира Святославича. Портрет, який завершував Христологічний цикл підбаневого простору храму, висловлював головну ідею розписів – створення Церкви як Дому Премудрості Божої Київської держави. Причому дія розгорталася і в реальному, і в символічному планах, містично об'єднуючи у собі основні моменти створення (освячення) Софії. Повний чин освячення храму вміщував такі головні акти, як його закладення (освячення фундаментів), урочистий вхід із св. мощами у новий храм (малий вхід), а потім Великий вхід у вівтар та освячення престолу зі здійсненням на ньому першої літургії. Тобто, чин на заснування храму сприймався не окремим богослужбовим обрядом, а початковою стадією освячення храму. Тож ідея створення національної Церкви транслювалася у цю семантичну структуру крізь образно-смислову проекцію літургійних аспектів освячення храму: від закладення наріжного каменю до найбільш урочистого моменту – Великого входу[11].

---

[10] *Нікітенко Н.М., Нікітенко М.М.* Щодо сказання про створення церкви Печерської // Могилянські читання. К., 1999, с. 103–106.

[11] *Никитенко Н.Н.* Русь и Византия в монументальном комплексе Софии Киевской. К., 1999, с. 29–64; *Никитенко Н., Корниенко В., Рясная Т.* Новая датировка Софии Киевской: конструктивная критика или профанация концепции? К., 2012, с. 25.

Згідно з баченням Церкви, обряди на заснування та освячення храму проникнуті тією ж благодаттю, якою сповнені були святі Отці, які склали та затвердили ці обряди. Серед них вивищується св. Василій Великий – головний укладач церковного чину. Кожна молитва, кожна священнодія містить глибоке духовне споглядання та потаємний зміст. Чин освячення храму знайшов відображення у Студійсько-Олексіївському уставі, що був прийнятий у Києво-Печерському монастирі прп. Феодосієм Печерським. Цей типікон був складений у константинопольському монастирі патріарха Олексія Студита, проте прп. Феодосієм він сприймався як устав св. Феодора Студита[12]. Зокрема, у синаксарній частині цього уставу йдеться про обновлення храмів св. Іоанна Предтечі[13] та Успіння Богоматері[14], а, як відомо, чин обновлення храму є згадкою та літургійним відтворенням чину його освячення. Як показали останні фундаментальні дослідження з історії прийняття уставу в Києво-Печерському монастирі, Студійсько-Олексіївський устав мав потужний вплив на сакральну забудову Печерської обителі. Зокрема, саме приписами синаксарної частини цього уставу зумовлені присвята головного храму Печерського монастиря Успінню Богоматері, а також присвята та розташування приділу та храму св. Іоанна Предтечі, що знаходився біля північно-західного фасаду Великої Печерської церкви[15].

У контексті патерикової оповіді про диво з прп. Антонієм важливо зазначити, що, згідно з обрядом освячення храму, копання ровів має сакральний характер, причому з цією дією пов'язане створення місця для святих мощей: "Основание же церкви приготовляется следующим образом, – говориться у чині на заснування храму, – если церковь каменная, то выкапываются рвы, приготовляются камни и известь, и на одном четырехугольном камне изображается или высекается крест. Под крестом (по желанию епископа) приготовляется место для вложения святых

[12] *Пентковский А.М.* Типикон патриарха Алексия Студита в Византии и на Руси. М., 2001, с. 165.

[13] [**Синаксарь иже есть оуставъ . Оуставленым имꙗ всѣмь временемь о церковнѣм слоужении и о п(с)лтрнѣмь пѣтии . и о каноунѣхъ . и въ которыꙗ дьни праздноуим ѿ общаго дѣланиꙗ . и въ которыꙗ памѧти стым творити праздника ради бывабщихъ . имѣюще же ина нѣкаꙗ иже и на сборѣ црквнѣм бывають ꙗкоже си оуставленаꙗ къ оцю нашемоу и исповѣдникоу феодороу въдано . не писаниѥм же но по въданию по коѥгождо сохранено . написаниꙗ же ныне троудолоубнѣ . когождо съложихомъ . да не ѿ лѣта потаѥно боудет . и въ забъвениꙗ тмы глоубоки испытаниꙗ ихъ прѣзрѣниꙗ**] // *Пентковский А.М.* Указ. соч., с. 347–348.

[14] Там же, с. 363.

[15] Там же, с. 171–172.

мощей"[16]. Отже, зовсім невипадково у Патерику в одному "Слові" об'єднано фактично дві розповіді – про Влахернське диво, коли відбулося надання Богородицею мощей 7 мучеників, які мали бути покладені у підвалини майбутнього Печерського храму та, власне, про створення цих підвалин. Обидві розповіді можуть бути усвідомлені в контексті чину на заснування храму, що знайшов своє відображення у цьому "Слові".

Для нашої теми важливим є ще один аспект: у чині на заснування храму зазначається, що архієрей кадить усі рови, починаючи від стіни вівтаря, йдучи проти сонця по колу[17]. Тож у Патерику сама дія копання ровів чи розбивки фундаментів Великої Печерської церкви співвідноситься з літургійним рухом. Цей рух відбувається під час чину на заснування храму і проходить проти сонця, чи як говорили на Русі – "протисолонь". Так само, проти сонця, здійснюється і хресний хід за св. Мощами під час чину освячення храму: "Когда дойдут до освящаемого храма, – зазначається в чині, – то для осенения и внешних его сторон Благодатью освящения и вместе для выражения духовного ликования пред щедродаровитым Господом – Благодателем, *обходят храм кругом*, *начиная от западных дверей на южную сторону к востоку*: а священник, идущий впереди, кропит святою водою стены храма [*курсив наш* – авт.]"[18].

Знаменно, що у Патерику розбивка фундаментів Великої Печерської церкви ототожнюється з вимірюванням її параметрів золотим поясом варяга Шимона. Так, згідно зі "Словом" 1-м Патерика, Сам Бог вказав розміри храму, який мав бути виміряний за певною послідовністю: спочатку – ширина (20 поясів), потім – довжина (30 поясів), і, нарешті – висота (30 поясів), "разом з верхом" висота мала становити 50 поясів Шимона[19]. Така послідовність розмітки фундаментів храму є невідомою у візантійській традиції, згідно з якою висхідним пунктом завжди була саме довжина церкви, а не її ширина[20].

У попередніх наших дослідженнях ми висловили припущення, що в такий спосіб у Патерику дія розбивки фундаментів та вимірів Успенського собору співставляється з ідеєю творення Церкви, висловленою апостолом Павлом. Зокрема у посланні апостола Павла до Ефесян, мо-

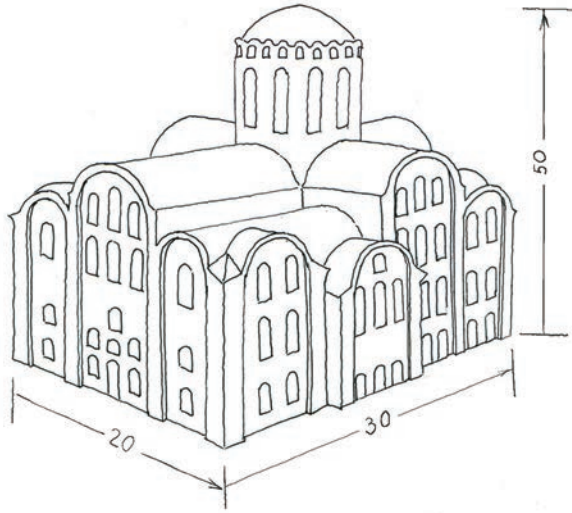
[16] Чинопоследования Православной церкви. Богослужения при основании и освящении храма. Чин на основание церкви [Електронний ресурс]. Режим доступу: http://lib.eparhia-saratov.ru/books/noauthor/noauthor5/280.html

[17] Там же.

[18] О чине освящения храма.., с. 33.

[19] *Абрамович Д.І.* Вказ. праця, с. 3.

[20] *Зубов В.П.* Труды по истории и теории архитектуры. М., 2000, с. 38–40.



Мал. 1. Параметри ширини, довжини та висоти Великої Печерської церкви, сума яких становить сакральне число “100”

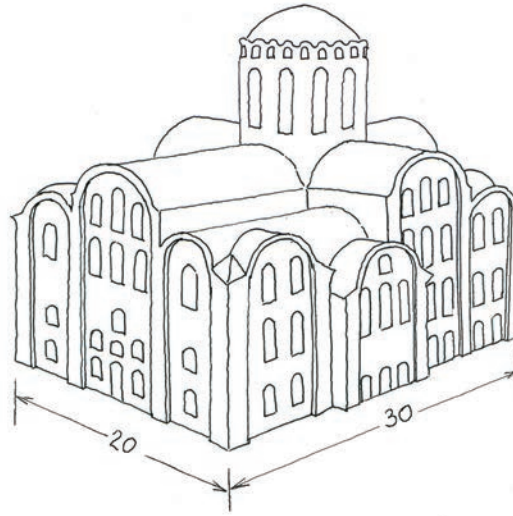
виться про таїну “домобудівництва” чи творення Церкви, яка полягає в тому, щоб християни “змогли зрозуміти зо всіма святими, що то *ширина й довжина, й глибина й вишина* [*курсив наш* – авт.]” (Еф. 3:18)[21]. Тож у Патерику розбивка фундаментів Печерського храму містить ідею виповнення Церкви та співвідноситься зі шляхом духовного вдосконалення. Як ми показали у попередніх дослідженнях, цей шлях усвідомлюється в Патерику в контексті літургійного руху, що відбувається саме у вівтарі храму – проти годинникової стрілки: із півночі на південь та із заходу на схід. У цьому контексті процес вимірювання Великої Печерської церкви містить ідею літургійного руху протисолонь: із півночі на південь вздовж західного фасаду (ширина храму), потім – із заходу на схід вздовж південного фасаду (довжина), і нарешті, з “землі на Небо”: від підлоги до купола (висота). Сума всіх вимірів Великої Печерської церкви (20+30+50) становить число “100” (мал. 1), яке символізує Небесний Єрусалим, куди входять праведники шляхом духовного вдосконалення[22].

---

[21] *Никитенко М.М.* Сакральная нумерология в эсхатологической концепции образа Великой Печерской церкви // Успенские чтения. Память и надежда: горизонты и пути осмысления. К., 2010, с. 515.

[22] *Никитенко М.М.* Семантика архітектурно-художнього образу Великої Печерської церкви // Лаврський альманах. Києво-Печерська лавра в контексті української історії та культури. Збірник наукових праць. К., 2008, с. 110.

Знаменно, що сакральне число “100” читається і у вимірах периметра Великої Печерської церкви, тобто воно у символічно-духовному сенсі є основою підвалин Великої Печерської церкви. Так, склавши довжину усіх її чотирьох фасадів (20+20+30+30), знову ж таки отримаємо число-символ Небесного Єрусалима – “100” (мал. 2).



Мал. 2. Параметри ширини та довжини Великої Печерської церкви, сума яких по периметру становить сакральне число “100”

Залучення до розгляду Києво-Печерського патерика літургійної практики Церкви дозволяє зробити висновок, що представлений у Патерику порядок вимірів Великої Печерської церкви може бути не лише втіленням літургісання у вівтарі храму, а й відгомоном обряду його освячення, згідно з яким освячення фундаментів майбутньої церкви та хресний хід навколо неї відбувається проти сонця – з півночі на південь та із заходу на схід.

Вперше звернемо увагу на те, що пасаж Житія прп. Феодосія про уподібнення місця розташування Великої Печерської церкви “Дому Божому” та “Вратам Небесним”, а також уведення до цього пасажу образу “стовпа вогняного”, походить саме з чину на заснування храму, під час якого архієрей виливає освячений єлей на закладний камінь та співається пісня, яка точно відповідає наведеним нами вище словам Житія прп. Феодосія: “Востав Иаков заутра, и взят камень, его же бе положил в возглавие себе, и постави его столп, и возлил елей верху его, и рече: яко есть Гос-

подь на месте сем, аз же не ведех; страшно есть место сие, несть сие, но дом Божий, и сия суть врата небесная"[23]. Цими словами Церква згадує, що традиція освячувати жертовник на честь Бога, походить від часів патріарха Іакова: "Так, когда Патріарх Иаков удостоен был во сне явления Господа, – говориться у тлумаченнях на Чин освячення храму, – над лествицею, соединявшею небо с землею, по которой (лествице) посходили и нисходили Ангелы: он назвал место этого чудного видения домом Божим, и тут же, среди пустыни, вместо жертвенника поставил камень, на котором спал, и возлил на него елей, который имел с собою. Это есть первый пример того помазания престола, какое мы видим при освящении храмов Христианских"[24].

Біблійна традиція освячення храмів пов'язана у християнстві не лише з патріархом Іаковом, а й з пророком Мойсеєм та з царем Соломоном. Зокрема, про освячення Скинії Мойсеєм говориться: "После того, как Моисей при пособии мудрого Архитектора Веселеила, воздвигнул Скинию Сведения, т.е., подвижный храм в стане Израильского народа, он совершил освящение этой Скинии чрез помазание и притом не простым елеем, а миром благоуханным, по особому повелению Божию составленным единственно для освящающего помазания: и помаза ю, и вся сосуды ея, и олтарь, и вся сосуды его, и помаза я, и освяти я (Числ. 7:1)"[25].

Проте особливу цікавість для нашої теми представляє традиція уподібнення чину освячення християнської церкви освяченню Соломоном Єрусалимського храму: "Но вот, вместо Скинии, созидается в Иерусалиме неподвижный великолепный храм, – говориться у тлумаченні на чин освячення храму, – тогда Соломон для его обновления сотвори праздник в той день, и весь Израиль с ним собор велий (3 Цар. 8:65). При этом обновлении храма особенно поражает своей торжественностью то действие, когда священники подняли Кивот Завета Господня, который преимущественно представлял присутствие Божие, и внесли его во Святая Святых под крылья Херувимов, и когда внезапно наполнился весь храм облаком славы Господней. Не тоже ли самое, только по Новозаветной Благодати, совершается в том торжественном шествии, которое, при освящении наших храмов, совершает архиерей с собором, внося в храм священные останки мучеников и др. святых, чрез что означается вступление в него Самого Царя Славы. Те псалмы, которые поются ныне при освящении храма,

[23] Чинопоследования Православной церкви...
[24] О чине освящения храма.., с. 64.
[25] Там же, с. 65.

напоминают хвалебные песнопения Левитов и певцов при освящении храма Соломонова"[26].

Найімовірніше, прп. Феодосій у розглядуваному нами пасажі Житія, уподібнюється водночас як патріарху Іакову, так і пророку Мойсею та царю Соломону. Причому саме з реалій богослужбової практики походить описана у Житії прп. Феодосія чудесна нічна процесія, що відбувалася у Божественному світлі від Богородичного храму Ветхого монастиря на місце створення Великої Печерської церкви. Так, згідно з чином на заснування церкви, архієрей або священик йде до місця закладення храму з хресним ходом у супроводі всього кліру. Йому передують два диякони з кадильницями, священики з хрестами, а клірошани співають літійні стихири святу, або святому, на честь якого буде закладено храм[27]. Тобто, знаходимо тут пряму паралель з оповіддю Житія прп. Феодосія про хресний хід на місце зведення майбутньої Великої Печерської церкви.

Особливого значення при цьому набуває чудотворна Богородична ікона, яка, згідно з Житієм прп. Феодосія, очолює хресний хід. Якщо ми припустимо, що в цьому пасажі Житія контаміновані обидва чина – на заснування та на освячення храму, то стає зрозумілим, що ікона Богоматері у семантичному плані співвідноситься автором Житія з Ковчегом Завіту, а Велика Печерська церква – із Святим Святих храму Соломона.

Звертає на себе увагу той факт, що, згідно з Житієм прп. Феодосія, процесія відбувається саме від Богородичного храму Ветхого монастиря: складається враження, що автор Житія хоче провести смислову паралель між обома церквами: Богородичною церквою Ветхого монастиря та Великою Печерською церквою. Симптоматично, що у чині освячення храму і справді простежується ідейний зв'язок між старим та новим храмами. Так, згідно з цим чином, хресний хід-шестя за св. Мощами відбувається від нового храму до старого. Цьому дійству дається таке пояснення: "Настоящим крестным ходом за св. Мощами в близлежащий старый храм Церковь дает знать, что Святые постоянно пребывают с нами, как и Христос, и когда обновляется в нас благодать Христова, тогда и они бывают с нами, и как благодать приходит к нам преемственно, т.е. от Спасителя чрез Апостолов и их преемников, простирается в таинстве священства до наших времен и приходит к нам, так та же благодать приходит и в новейшие храмы чрез храмы древние и первые, подобно тому, как и миро освящется через миро…"[28]

---

[26] О чине освящения храма.., с. 65–66.
[27] Чинопоследования Православной церкви…
[28] О чине освящения храма.., с. 39–40.

Згідно з цим баченням, у Житії прп. Феодосія, вочевидь, втілено думку "трансляції" духовної благодаті зі старого храму в новий, що співвідноситься з наслідуванням благодаті у таїнстві священства.

Ті ж самі інтенції містяться і у "Слові" 6-му Патерика: "**Сказаніє о святѣй трапѣзѣ і освященіи тоя великіа церкви Божіа матєрє**"[29]. Тут розповідається про янгольський спів під час здійснення чину освячення Великої Печерської церкви. Так, коли літургійна процесія, обійшовши навколо храму 3 рази, підійшла до його зачинених дверей і почала співати належні молитви: "**Възмѣтє врата князи ваши**", то з середини храму всі почули янгольський спів: "**Кто сей єсть цар славы**". Коли ж увійшли до храму, то нікого там не знайшли[30]. Звернемо увагу на наведені у цьому слові "сакральні формули", які походять з чину освячення храму: "**Възмѣтє врата князи ваши**" та "**Кто сей єсть цар славы**"[31]. У чині освячення храму дається доволі розгорнуте розуміння цих слів. Так, коли хресний хід на чолі з архієреєм, тричі обійшовши храм, підходить до його зачинених дверей, то архієрей виголошує: "Возмите врата князи ваша, и возмитеся врата вечная, и внидет Царь славы". Тоді півчі, що знаходяться у храмі, відповідають архієрею: "Кто есть сей Цар славы?"[32]. Згідно з тлумаченням богословів, ця дія є відтворенням на землі небесної події, яку передбачив пророк Давид (Пс. 23: 7–10) та про яку так говорить св. Іустин філософ: "Когда Христос по воскресении из мертвых возносился на небо: тогда повелено установленным от Бога на небесах властям, т.е. Архангелам, отверзть врата небесные, да внидет Тот, Который есть Царь славы, и восшед сядет одесную Отца, дондеже положит врагов в подножие ног Его. Но поелику сущие на небесах власти прежде зрели Его, имеющего вид уничижен, бесчестен, то они как бы удивляясь таковому страшному Его виду, вопрошали: кто есть сей Царь славы? И Дух Святый, от лица собственно Своего или Бога Отца отвечает им: Господь сил, Тот есть Царь славы! *В настоящем случае Архиерей со св. Мощами образует собою Иисуса Христа, прочие же внутри храма – Ангелов, а самый храм – небо* [*курсив наш* – авт.]"[33] . Виходячи з цього бачення, припускаємо, що сама назва Великої Печерської церкви – "**нєбєси подобная**" або "подібна до Неба", містить алюзію на обряд освячення

[29] *Абрамович Д.І.* Вказ. праця, с. 13–15.
[30] Там само, с. 13–15.
[31] Там само, с. 15.
[32] О чине освящения храма.., с. 47.
[33] Там же, с. 47.

храму, який лежить в основі патерикової розповіді про створення Великої Печерської церкви.

За роз'ясненням Отців Церкви, словами: "Возмите врата князи ваша, и возмитеся врата вечная, и внидет Царь славы" зображується вступ в освячуваний храм Самого Христа, подібно, як на Небі Він сів праворуч Бога Отця. Найбільш цікавим є символічне тлумачення цього обряду: "…храм Божий есть чувственное изображение духовного храма, который есть истинный христианин; святостью храма изображается святость христианина; следовательно и освящение храма – освящение христианина. Итак, когда при освящении храма возглашается ко вратам вечным, то сие относится к бессмертной душе, к ее свободной воле, желаниям и любви, коими она может приять Бога. Когда повелевается, чтобы врата возвысились: то через сие возбуждается человек воздвигнуть силу воли своей от низких, земних вещей, к возвышенным, небесным предметам…"[34].

Підсумовуючи вищесказане, зазначимо, що у Патерику розбудова Великої Печерської церкви співвідноситься зі спасінням людини, яка освячується, "сходить на Небо" шляхом духовного вдосконалення. Ці інтенції, які містить Патерик, відповідають сакральному змісту чина освячення храму, згідно з яким під виглядом храму видимого, матеріального розуміється Церква невидима на чолі з Самим Спасителем, зібрання вірних членів Тіла Христового, Бога Живого. Новий храм немовби олюднюється: над ним відбуваються такі ж тайнодії, як і над людиною під час таїнства Хрещення та Миропомазання; до них приєднується дещо і від таїнства Священства, тому що храм присвячується на вічне служіння Господу[35].

Отже, патерикова розповідь про створення Великої Печерської церкви містить глибоку сотеріологічну ідею, яку можливо усвідомити тільки в контексті православної традиції, зокрема Таїнств та обрядів Церкви.

---

[34] О чине освящения храма.. с. 48–50.
[35] Там же, с. 27.

Надежда Никитенко

ФРЕСКИ “РИТУАЛЬНОЕ УБИЙСТВО МЕДВЕДИЦЫ” И “ГОТСКИЕ ИГРЫ” В СЕВЕРНОЙ БАШНЕ СОФИИ КИЕВСКОЙ: НОВОЕ ОСМЫСЛЕНИЕ СЮЖЕТОВ

В двух лестничных башнях Софии Киевской, ведущих на княжеские хоры, сохранился большой целостный комплекс светских фресок, давно привлекший к себе внимание ученых. Ввиду уникальности фресок, отсутствия пояснительных надписей и сколь-нибудь близких аналогий к ним, светский цикл по-разному определяли в науке: как иллюстрацию княжеских ловов[1], как бытовые сцены из жизни византийского императорского двора[2], как эпизоды придворной жизни Византии во время святок (рождественских праздников)[3], как триумфальный императорский цикл, прославляющий “на византийский манер византийских василевсов”[4], наконец, как иллюстрацию приема княгини Ольги императором Константином Багрянородным[5].

Впервые в науке я пришла к выводу, что фрески башен объединены в триумфальный великокняжеский цикл, рассказывающий о заключении династического брака (помолвки) князя Владимира Святославича и византийской царевны Анны, который положил начало крещению Руси. Содержание цикла раскрывают как очерченные прямоугольными (“земными”) рамками исторические сюжеты, простирающиеся по стенам непрерывным фризом, так и символические изображения в медальонах (образах вечности) на сводах – образе неба. Благодаря атрибуции исторических и рас-

---

[1] *Сементовский Н.* Сказание о ловах великих князей киевских // Галерея киевских достопримечательных видов и древностей. К., 1857, с. 77–100.

[2] *Смирнов Н.* Фресковые изображения по лестницам на хоры Киево-Софийского собора // Труды КДА, 1871, т. 3, с. 554–591.

[3] *Кондаков Н.П.* О фресках лестниц Киево-Софийского собора // ЗРАО, 1888, т. 3, вып. 3 и 4, с. 287–306. Важно отметить, что Н. Кондаков впервые свел башенные сюжеты в целостный цикл, иллюстрирующий святочные обряды и цирковые представления, имевшие место в жизни византийского двора. Выводы Н. Кондакова полностью поддержали и углубили его ученики Д. Айналов и Е. Редин, которые полагали, что “эти изображения исполнены, по всей вероятности, по княжескому заказу и объясняются сильной любовью наших древних князей к охоте”. См.: *Айналов Д., Редин Е.* Киево-Софийский собор: Исследование древней мозаической и фресковой живописи. СПб., 1889, с. 102–135.

[4] *Грабар А.Н.* Светское изобразительное искусство домонгольской Руси и “Слово о полку Игореве” // ТОДРЛ, 1962, т. 18, с. 233–271.

[5] *Высоцкий С.А.* Светские фрески Софийского собора в Киеве. К., 1989, с. 113–211.

шифровке символических сюжетов удалось выяснить общий семантический фон башенного цикла фресок, проникнутого брачно-святочными мотивами. Исторические сюжеты отображают центральные эпизоды помолвки княжеской четы в Константинополе в самом конце 987 – начале 988 г., а именно – на святки, причем сюжеты южной ("мужской") башни иллюстрируют прием послов Владимира императором Василием II, братом Анны, а фрески северной ("женской") – торжества и обряды, связанные с брачной коронацией Анны. Помолвка, в соответствии со средневековыми брачными обычаями правящих династий, была заключена в столице Византии через фактотума (двойника) Владимира.

Содержание башенного цикла укладывается в общую концепцию росписи собора, созданного в 1011–1018 , то есть на рубеже правлений Владимира и Ярослава[6]. Поскольку основателями и заказчиками Софийского собора были Владимир и Анна, роспись отобразила ключевые идеи эпохи христианизации Руси, те требования княжеского заказа, которые наиболее полно отвечали запросам правящей четы ее крестителей[7].

Предложенную мной атрибуцию башенного цикла фресок поддержали киевские исследователи Р. Демчук[8] и В. Ульяновский[9], которые сделали ряд интересных наблюдений и дали свои комментарии относительно содержания этих фресок, а также истории их изучения.

Сразу же нужно отметить, что женитьба Владимира на порфирородной принцессе Анне рассматривалась в тогдашнем мире как беспрецедентное, архиважное событие, введшее Русь в русло мировой истории и придавшее молодой династии Рюриковичей исключительно высокий статус на международной арене. Не зря в летописях вся история крещения Руси вращается вокруг этого поистине судьбоносного династического брака.

---

[6] Эту датировку, предложенную мной уже достаточно давно, надежно подтвердил целый цикл обнаруженных в последнее время очень ранних, в том числе содержащих точные даты, граффити Софийского собора. См.: *Никитенко Н., Корниенко В.* Древнейшие граффити Софии Киевской и время ее создания. К., 2012.

[7] *Никитенко Н.Н.* К атрибуции фрескового цикла башен Софии Киевской // Российское византиноведение: Итоги и перспективы. Тезисы конференции. М., 1994, с. 104–106; *Никитенко Н.Н.* О содержании фресковой росписи лестничных башен Софии Киевской // Памятники культуры. Новые открытия. М, 1997, с. 117–125; *Никитенко Н.Н.* Русь и Византия в монументальном комплексе Софии Киевской: Историческая проблематика. К., 1999, с. 65–122.

[8] *Демчук Р.* Храм Софії у символічному просторі Русі-України. К., 2008, с. 95–134.

[9] *Ульяновский В.* Древние фрески Софии Киевской глазами зоолога: реальны ли растения, звери и птицы? // Софія Київська: Візантія. Русь. Україна. Збірка статей на пошану д. іст. наук, проф. Н.М. Нікітенко. К., 2011, с. 231–334. В. Ульяновский опубликовал и прокомментировал работы Н. Шарлеманя, посвященные фрескам охотничьего содержания в башнях Софии Киевской.

Среди башенных сюжетов, отображающих брачную обрядность, особое внимание привлекают две фрески северной башни (рис. 1), обычно называемые “Охота на медведя” и “Борьба ряженых”; первую сцену я определяю как “Ритуальное убийство медведицы”, вторую – как “Готские игры” (см. ниже). Расположенные на своде нижней лестничной площадки башни, они, в отличие от медальонных символических сюжетов этой “небесной” зоны росписи, включены в прямоугольные “земные” рамки, то есть иллюстрируют события земной жизни, в данном случае – эпизоды помолвки Владимира и Анны[10]. Но эти земные события, несомненно, обозначены глубокой символичностью и показаны как священные обряды: во-первых, данные сюжеты “вознесены на небо”, во-вторых, они увенчаны медальонами в зените сводов.

Рис. 1. Фрески на своде нижней лестничной площадки северной башни

Уже само размещение этих сюжетов на сводах, напротив богато декорированного входа в башню, их большие размеры, свидетельствуют в пользу особой значимости данных фресок в системе светского цикла росписи. Нельзя игнорировать и тот факт, что именно здесь расположен нижний из двух пандусов северной башни, на котором поднимавшаяся на хоры процессия делала остановку для совершения определенных ритуальных актов. Учитывая то, что фреска “Ритуальное убийство медведицы” расположена едва ли не в зените росписи нижней лестничной площадки, т.е. выше всех расположенных здесь сцен “земного” характера, в результате чего она сразу же бросалась в глаза входящему в башню, на ней, вне сомнения, поставлен смысловой акцент стенописного “текста”.

[10] *Никитенко Н.Н.* Русь и Византия.., с. 96, 116.

Этот преисполненный динамики сюжет поражает острой драматичностью запечатленного момента ритуала: отважный всадник на полном скаку в резком повороте бьет копьем вставшего на задние лапы в миг нападения разъяренного рычащего зверя, схватив его левой рукой за нижнюю челюсть (рис. 2).

Рис. 2. Фреска северной башни “Ритуальное убийство медведицы”

Известный ученый-зоолог Н. Шарлемань, который уделил большое внимание софийским башенным сюжетам с изображением древней фауны, вслед за своими предшественниками, изучавшими эту роспись, видел здесь лишь изображение реальной сцены охоты, т.е. не придавал ровно никакого значения семантическому подтексту росписи. Ввиду господствовавшего в то время “патриотического” восприятия этой живописи как сугубо местной по своему содержанию и исполнению, для него важно было доказать, что на фресках изображена не византийская, а древнерусская фауна. Он писал: “При входе на левой стороне обращает на себя внимание крупный рисунок: охота конного охотника на медведя. Эта картина изображена в 1/3 естественной величины. В отношении четкости рисунка и его хорошей сохранности охота на медведя – лучшая картина охотничьего содержания в Софийском соборе. Особенно хорошо выполнено лицо ловца. Охотник и лошадь белого цвета, они только очерчены темными контурами. Медведь окрашен в темно-бурый цвет. Охотник с бородой и усами, в головном уборе. Левой рукой, по-видимому, в железной перчатке, он схватил медведя снизу за морду, стараясь в то же время ударить его копьем-рогатиной “по убойному месту”. Древко копья на этой

картине заметно толще, чем древка на всех уже перечисленных рисунках. Сцена напоминает фразу из “Поучения” (Владимира Мономаха – *Н.Н.*): “Медведь ми у колена подклада укуси”. Медведь действительно как бы пытается схватить чепрак или потник. Медведи водились в Киевской Руси”[11].

С. Высоцкий, разделивший живопись башен на три тематические группы: цикл, посвященный пребыванию княгини Ольги в Царьграде, охотничьи сцены, наконец, символические сюжеты и орнаменты, некоторые сцены охот связал с византийским дворцовым искусством, другие – с древнерусским бытом. Не давая категорического определения “этнической” принадлежности рассматриваемой сцены, он, судя по всему, склонен соотносить ее с сюжетами византийского дворцового искусства. Споря с Н. Шарлеманем, С. Высоцкий высказывается против сближения данного сюжета с “Поучением” Владимира Мономаха, поскольку время строительства Софийского собора и росписи башен в первой половине XI в. “никак не вяжется с временем княжения в Киеве Владимира Мономаха (1113–1125)”[12]. Но о семантике этого сюжета С. Высоцкий, опять-таки, речи не ведет. Кроме того, необходимо отметить, что предложенная им общая атрибуция башенного цикла как иллюстрации пребывания княгини Ольги в Царьграде осенью 957 г. явно противоречит содержанию фресок, в которых четко показаны иные время, место и действующие лица изображенных событий, а также отражены нормы и обычаи византийской придворной жизни[13].

Кроме того, охотничьи и символические сюжеты росписи башен нельзя выделять в отдельные тематические группы, т.е. рассматривать изолированно от историко-описательного цикла, вне общего семантического фона фресок. Такой подход, предложенный С. Высоцким, дал возможность Р. Орлову трактовать охотничьи сюжеты башен как аллегории к различным событиям древнерусской истории, отражающие борьбу христианства с язычеством. В результате башенный цикл как бы распался на ряд автономных сюжетов: например, содержание фрески “Готские игры” исследователь раскрывает как поединок Владимира Святославича с олицетворением язычников – псоглавцем, а фреска “Ритуальное убийство медведицы” якобы “передает главное событие основания города

[11] *Шарлемань Н.* Стенопись охотничьего содержания Софийского заповедника – архитектурного музея в Киеве как источник по краеведению Киевской Руси / Ульяновский В. Указ. соч., с. 279–280.
[12] *Высоцкий С.А.* Указ. соч., с. 129, 208 и др.
[13] *Никитенко Н.Н.* Русь и Византия.., с. 74-75, 85-87, 93 и др.

Ярославля Ярославом Мудрым – поединок князя с медведем, отождествляемым со "скотьим богом" – Волосом". В таком же духе исследователь трактует и другие охотничьи сюжеты[14].

Я же, впервые связав фрески башен с обрядами византийского двора, которые происходили при царской помолвке, определила рассматриваемую фреску "женской" башни как ритуальное убийство фактотумом жениха (Владимира) медведицы, поскольку ее мех играл важную роль во взаимосвязанных между собой свадебно-новогодних ритуалах, имея апотропейное и продуцирующее значение. При этом именно мех медведицы, символизировавшей материнскую силу, заботу, тепло, связывался с понятием родоначальницы, с матерью жениха или невесты, в чем усматривают элементы тотемизма. Не случайно под фреской, иллюстрирующей ритуальное убийство медведицы, изображена мать принцессы Анны императрица Феофано со свитой придворных[15].

Следовательно, на фреске запечатлен ритуальный момент медвежьей охоты, составляющий ядро культа медведя. Культ медведя – царя лесов – был широко распространен с незапамятных времен у всех индоевропейцев. У древних греков брачная символика медведицы отчетливо прослеживается в античном культе богини-девы Артемиды, дающей счастье в браке. Целомудренная и всегда юная богиня-охотница Артемида в своей древнейшей ипостаси выступает как медведица, а девственные жрицы её храма носили костюмы медведя и назывались "медведицами". При храме Артемиды находился прирученный медведь, которого в качестве священного животного приносили ей в жертву. В греческой легенде о звездах рассказывается о дочери аркадского царя Каллисто ("самой красивой", первоначально, по-видимому, местной богине лесов), которая, будучи служанкой Артемиды (римской Дианы), забеременела от Зевса, после чего была превращена своей хозяйкой в медведицу[16].

Нужно учесть, что принцесса Анна имела не только греческую, но и армянскую генеалогию, поскольку происходила из Македонской (Армянской) династии, брачная родовая традиция которой не могла не сказаться на запечатленной в башнях свадебной обрядности. Небезынтересно, что

---

[14] *Орлов Р.* Язычество в княжеской идеологии Руси // Обряды и верования древнего населения Украины. К., 1990. Критику см.: *Никитенко Н.Н.* Русь и Византия.., с. 75; *Демчук Р.* Вказ. праця, с. 117–118.

[15] *Никитенко Н.Н.* Русь и Византия.., с. 116.

[16] Funk & Wagnalls. Standard Dictionary of Folklore, Mythology and Legend. Pt. 1. New York, 1950, p. 124–128; *Любкер Ф.* Реальный словарь классических древностей. М., 2001. В 3 т.: т. 1, с. 188–190.

с античной Артемидой армяне отождествляли Анаит (Анахит) – наиболее почитаемую ими богиню, величаемую “великой царицей или госпожой”, “рожденной из золота”. По свидетельству Страбона, “знатнейшие люди племени также посвящают богине своих дочерей еще девушками. У последних в обычае выходить замуж только после того, как в течение долгого времени они отдавались за деньги в храме богини, причем никто не считает недостойным вступать в брак с такой женщиной”[17]. Анаит – богиня любви, плодородия и материнства, имевшая особое отношение к плодовитости рода человеческого, считалась покровительницей армянских царей[18].

У славян образу медведя также присуща брачная символика, символика плодовитости и плодородия, ибо главная цель брака – воспроизводство потомства. С идеей плодородия связан обычай ряжения медведем в свадебных, святочных и масленичных обрядах[19].

У древних германо-скандинавов медведь олицетворял собой священный гнев, воспринимавшийся коррелятом любви, поскольку в сексуальных отношениях элементы борьбы и ярости неразделимы с элементами слияния и блаженства. В этом видели “воинский брак”, специфика которого заключается в том, что женская сущность, с которой этот брак осуществляется, наделена особыми воинственными, гневными, яростными характеристиками. Эта гневная женщина называлась “валькирией”, и герой, слившийся с ней в “воинском браке”, растворялся с миром Одина, миром священной ненависти[20].

По моему мнению, присутствующий в башенной фреске брачный архетип медведицы маркирует/актуализирует сложившуюся на византийской почве культурно-историческую парадигму ситуации столкновения, следовательно, взаимопроникновения элементов двух культур – языческой и христианской. Понятно, что в башенной росписи, как и вообще во всем византийском искусстве, архаичные реликты культа медведя, сохраняя свою семантическую первооснову, переосмыслены в христианском ключе. В Священном Писании медведица – один из символов власти. В видении пророка Даниила “зверь подобный медведице” (Дан. 7:5) – одно из четырех животных, символизировавших четыре мировые монархии. Ритуальная охота на медведя как необходимый атрибут “царского

[17] *Страбон*. География: в 17 книгах. М., 1994, с. 501.
[18] Детальнее см.: *Мелик-Пашаян К.* Культ богини Анаит. Ереван, 1963; *Анинакян М.* Мифы Армении. М., 2010.
[19] *Гура А.В.* Символика животных в славянской народной традиции. М., 1997, с. 159–177.
[20] *Зиверс Г.* Метафизическое буйство арийского медведя // Элементы. М., 2000, № 7.

делания" носила актуальный характер, начиная с глубокой древности, в течение всего средневековья, и вплоть до нового времени включительно, поскольку имела священным прецедентом библейский эпизод борьбы Давида со львом и медведицей как прообраз царского служения.

В Библии борьба Давида со львом и медведицей называется "игрой", т.е. она носит ритуальный характер. Такой сакральный поединок возможен лишь для правителя, благочестивого царя-мессии – "нового Давида", убивающего медведя как символ языческого начала. К. Щедрина показала, что борьбу Давида или его потомка, усмиряющего диких животных и приводящего мир в первозданное райское состояние, соотносили с построением на земле Нового Иерусалима, с которым сопоставляли княжеский или царский зверинец, расположенный на территории загородной резиденции и традиционно именуемый "Раем". Так назывался загородный дворец византийского императора. "Рай" был построен князем Юрием Долгоруким недалеко от Вышгорода под Киевом и т.д. Лев и медведь, с которыми боролся Давид, в новозаветной истории символизируют призвание ко Христу неофитов из иудеев и язычников. "Таким образом, – пишет исследовательница, – в категории "царского культа" медведь – символ языческого начала, или той части подданных монарха, которая еще не приняла христианства, а поклонялась производящим силам природы"[21].

Под таким монархом в башенной росписи, вне сомнения, подразумевается ее заказчик князь Владимир, фактотум (сват-двойник) которого совершает ритуальное убийство медведицы. Немаловажно, что современник Владимира и Ярослава, очевидец строительства Софийского собора Киевский митрополит Иларион в своем "Слове о Законе и Благодати", говоря о построении собора, сравнивает его с Иерусалимским храмом, а создателей Софии Владимира и Ярослава – соответственно с Давидом и Соломоном, поскольку первый начал, а второй завершил ее строительство. Обращаясь к Владимиру, Иларион утверждает, что Ярослав "недоконьчаная твоа наконьча, акы Соломонъ Давыдова, иже дом Божий великый святый Его Премудрости създа"[22]. Это сравнение обусловлено не только тем, что иерусалимский и киевский образы Святого града и его главной святыни идентифицировались, поскольку имели единый архетип – Небесный Иерусалим, но и повторением ситуации, в чем усматривали Высший Промысел.

---

[21] *Щедрина К.А.* Саввино-Сторожевский "Иерусалим" // Новые Иерусалимы. Иеротопия и иконография сакральных пространств / Ред.-сост. А.М. Лидов. М., 2009, с. 818–820.
[22] *Молдован А.М.* Слово о законе и благодати Илариона. К., 1984, с. 97.

Не случайно в рассматриваемой башенной фреске охотник на медведя предстает в белых одеждах и на белом коне. Не подлежит сомнению, что всадник на белом коне, бесстрашно и ловко поражающий зверя, отмечен идеей триумфа, ибо в христианском искусстве победоносные всадники всегда символизировали триумф правой веры. Символическое восприятие этого сюжета в христианском контексте не могло не ориентироваться на библейский прецедент, прежде всего, на текст Откровения Иоанна Богослова с описанием четырех всадников Апокалипсиса, первый из которых является на белом коне, знаменуя снятие “первой печати”: “Я взглянул, и вот, конь белый, и на нем всадник, имеющий лук, и дан был ему венец; и вышел он победоносный, и чтобы победить” (Откр. 6:2).

Коронованный победоносный всадник в этом пассаже служит символом царской власти, земного царства; соответственно, появляющиеся один за другим всадники Апокалипсиса знаменуют собою смену эпох, имеющих ту или иную духовную наполненность. Белый цвет в Писании – символ чистоты и святости, поэтому и Христос – Царь царей и Господь господствующих предстает на белом коне в виде всадника-триумфатора, убивающего зверя (Откр. 19:11, 19–20). Все это говорит о том, что символика башенного сюжета может подразумевать “снятие первой печати”, означающее начало эпохи духовного торжества христианства в мире и, следовательно, на Руси. Символическое соответствие в Писании находит и то, что охотник на фреске не просто бьет зверя копьем, но еще и хватает его за морду, ведь и апокалиптический зверь был схвачен всадником на белом коне – Христом и брошен в озеро огненное (Откр. 19:20).

Таким образом, в нашем случае семантический код сюжета сориентирован и на архаический пласт мифологического мышления, и на новое восприятие мира, рассматриваемого ареной борьбы добра и зла, христианства и язычества, высокого и низкого, сакрального и профанного, причем борьбы *ритуальной*, включенной в репертуар святочной обрядности. Стало быть, запечатленный в башне брачный ритуал убийства медведицы фактотумом Владимира – это не просто символ, поскольку такой эпизод, судя по всему, имел место в действительности. Выдвигая этот тезис, я привлекла исследование Б. Соколова, посвященное эпическим сказаниям о женитьбе князя Владимира. В русском эпосе устойчиво звучит мотив замены князя Владимира его помощником при сватовстве к “сильно могучей королеве”, “сильной волшебнице”, “прекрасной дочери Философа царя”, “Анне Прекрасной”. Этот помощник Владимира, его сват, выполняет за князя выставленные невестой трудные условия и преодолевает

всяческие препятствия для сватовства. В результате князь добывает невесту исключительно благодаря своему помощнику-свату[23]. Эти эпические мотивы нельзя считать выдуманными, сказочными, ведь большинство сюжетов средневекового эпоса восходит к подлинным фактам, особенно тем, которые имели исключительное значение для исторической судьбы народа и запечатлелись в его памяти[24].

Есть все основания полагать, что и в эпосе, и в башенной росписи отразились реальные обстоятельства сватовства и помолвки Владимира и Анны, связанные с тогдашними брачными обычаями и обрядами[25].

"Добывание" невесты, вне сомнений, включало и подвиги жениха на охоте, ибо охота по своей значимости – второе после войны занятие государя. Это имеет универсальные и очень глубокие исторические корни. Не зря в свадебной лирике многих народов охота и борьба со зверем устойчиво символизируют сватовство, брачный "гон" и брачный бой, которые демонстрирут мужскую силу, доказывающую жизнеспособность потомства, ее оплодотворяющее и охраняющее начало. Эти архаичные мотивы, находящие параллели в животном мире, – отголоски отношений родового общества, разумеется, переосмысленные позже в брачной обрядности на христианский лад. Как полагаю, именно поэтому в башенной росписи особое место отведено сценам звериного гона и единоборства со зверем. Само же сватовство и помолвка на святки отвечают освященной веками традиции: конец года – это время возвращения к хаосу (отсюда – святочный обычай ряжений), а брак возрождает год и космический порядок.

Вот почему в непосредственной связи с этим сюжетом находится примыкающая к нему фреска "Готские игры" (рис. 3). Она вписана в рамку сложной конфигурации, которая очерчивает аналогичной формы сегмент уступчатого свода башни и включает в себя три сюжета – упомянутую сцену борьбы на восточном склоне свода, медальон с образом зверька кошачьего типа в его зените, изображение лебедя на западном склоне.

Ключевой сюжет в этой триаде, несомненно, "Готские игры". Изображен театрализованный поединок человека в песьей маске, который держит копье или рогатину, с усатым безбородым воином, вооруженным секирой и небольшим круглым щитом. Мотив маскарадности с его семантикой двойственности является шифром для разгадки изображенного действия, его смысловой дефиниции.

---

[23] *Соколов Б.* Эпические сказания о женитьбе князя Владимира // Уч. зап. Саратовского ун-та. Саратов, 1923, т. 1, вып. 3: Словесно-историческое отделение педагогич. ф-та, с. 71–79.
[24] *Азбелев С.Е.* Историзм былин и специфика фольклора. Л., 1982, с. 226, 264.
[25] *Никитенко Н.Н.* Русь и Византия.., с. 108.

Рис. 3. Фреска северной лестничной башни “Готские игры”

Ряженого считают “псоглавцем” (кинокефалом), на котором надета вывернутая шерстью наружу шкура. В его сопернике видят молодого воина, имеющего, как считает С. Высоцкий, восточный тип лица. Вслед за В. Даркевичем он полагает, что это – шуточная борьба паяцев на святочных празднествах, один из которых, по мнению С. Высоцкого, олицетворяет христианство, а другой – язычество, поскольку в Византии псоглавцы связывались с языческими народами[26]. Данный тезис убедителен и возражений не вызывает, но он далеко не нов, ведь его еще в конце XIX в. достаточно глубоко разработал А. Веселовский, а выводы последнего, в свою очередь, применили относительно башенной росписи Д. Айналов и Е. Редин[27]. Но эти исследователи не считали башенную роспись нарративным циклом, не искали ее смысловую нить, а потому и не углублялись в обрядовую семантику сюжетов, поскольку полагали, что фрески башен носят лишь чисто орнаментально-декоративный характер[28].

При этом все предыдущие исследователи фресок как-то призабыли, вернее, не попытались развить чрезвычайно важное наблюдение прославленного византиниста Н. Кондакова, упоминая его вывод лишь вскользь. Н. Кондаков был первым, кто обратил внимание на связь

---

[26] См. *Даркевич В.П.* Светское искусство Византии. М., 1975, с. 204; *Высоцкий С.А.* Указ. соч., с. 127–128.

[27] См.: *Веселовский А.Н.* Разыскания в области русского духовного стиха // Сборник Отделения русского языка и словесности, 1883, т. 32, № 4, с. 97–224, 439. *Айналов Д., Редин Е.* Указ. соч.

[28] Там же, с. 110.

сюжета борьбы ряженых с так называемыми “готскими играми” в Византии, которые были не просто “шуточной борьбой паяцев”, а придворным святочным ритуалом, то есть сакрализованным поединком, о чем свидетельствует Книга церемоний Константина Багрянородного: “Этот отрывок, – пишет Н. Кондаков, – полагаем достаточным, чтобы искать ключ к нему в известной 83-й главе первой книги Константина Багрянородного о готских играх в Византии. Игры эти имели место за пиром в зале 19 аккувитов на девятый день со дня Рождества Христова, т.е. 3 января, в день, когда по римскому обычаю праздновалась годовщина царская. Самый святочный пир этот именовался “плодовым”.

Далее исследователь, приведя описание воинских плясок ряженых готами димотов (представителей цирковых партий – димов), отмечает, что они выступали в шкурах или шубах шерстью вверх и в масках различных животных. “Готы” были вооружены щитами, рогатинами и кольями[29].

Вопрос о происхождении “готских игр” в византийском церемониале весьма проблематичен и, в сущности, из-за отсутствия источников (кроме упомянутого свидетельства Книги церемоний) не разработан. А. Веселовский полагал, что эта обрядовая священная игра/пляска при дворе, сохранившаяся со времен готской стражи византийских императоров, исполнялась византийцами, ряженными под “готов”, но к самим готам, по его убеждению, пляска отношения не имела[30].

Существует и другое мнение, представляющееся мне более корректным. Но прежде – небольшое пояснение. Как известно, готы, прародина которых находилась в Скандинавии, появились на Дунае в III в. и, расселившись на Балканском полуострове, вступили в тесное соприкосновение с империей, сначала как ее враги, а после нанесенного им византийцами в 332 г. поражения – как союзники. Готы поступили на византийскую службу в конце правления императора Константина Великого (306–337) в качестве федератов, пополнив собой и его личную стражу, составленную преимущественно из германцев. Р. Демчук, ссылаясь на работы Д. Айналова и Е. Редина[31] а также П. Безобразова[32], отмечает, что готская гвардия имела большое влияние при дворе, и “готам разрешалось придерживаться своих древнейших обычаев, одним из которых было поздравление

[29] *Кондаков Н.П.* О фресках лестниц.., с. 293–294.
[30] *Веселовский А.Н.* Генварские русалии и готские игры в Византии // Журнал Министерства народного просвещения, 1885, сентябрь, ч. CCXLI, с. 18.
[31] *Айналов Д., Редин Е.* Указ. соч., с. 121.
[32] *Безобразов П.В.* Очерки византийской культуры. Пг., 1919, с. 156.

императора на языческий Новый год с устроением готских военных игр, ряженьем, и пением колядок под аккомпанемент бандур”[33].

Такой вывод, по моему мнению, подтверждают лингвистические исследования. Филолог-германист XIX в. С. Мюллер, проанализировав язык сопровождавших “готские игры” древних латиноязычных песнопений, усмотрел в этом дворцовом ритуале не просто обрядовую пляску, которую из века в век “отбывали” византийцы (как думал А. Веселовский), а более глубокие корни; С. Мюллер связал этот ритуал с древнегерманскими воинскими играми, которые бытовали на Балканах во времена владычества там готов[34].

В любом случае “готские игры” были введены в императорский церемониал еще в ранневизантийское время, о чем свидетельствует не только их название, но и латинский язык сопровождавших их песнопений. Известный российский византинист Г. Литаврин, ориентируясь на текст “Книги церемоний” отмечает, что этот ритуальный танец исполнялся в ночь на 2 января представителями цирковых партий “голубых” и “зеленых”. Он пишет: “Император приглашал 12 так называемых “друзей” – 8 высших должностных лиц и по 2 представителя от каждой цирковой партии. Во время торжественного банкета устраивались “готские танцы”: четыре танцора, представляющие цирковые партии, переодетые “готами”, в страшных масках, держа в руках щиты, по которым отбивали такт палочками, танцевали вокруг императорского стола. Одновременно танцоры пели особые песни, имевшие ранее ритуальный характер, но затем стали выполняться на такой испорченной латыни, что их значение уже никто не понимал” [35].

Трудно допустить, что представители образованной византийской знати совершенно не знали латыни. Можно полагать, что исполнителями “готских танцев” были не византийцы, как считал А. Веселовский, а служившие при дворе в императорской страже и так же, как и византийцы, входившие в состав цирковых партий скандинавские наемники Константина VII. В своем подавляющем большинстве они были неграмотными и не знали латыни, но, тем не менее, должны были знать толк в этом древнем магическом ритуале и понимать его символический подтекст. В противном случае ритуал утратил бы свой сакральный смысл и не был бы сохранен в святочном церемониале.

---

[33] *Демчук Р.* Вказ. праця, с. 98.
[34] *Веселовский А.Н.* Генварские русалии.., с. 18.
[35] *Литаврин Г.Г.* Как жили византийцы. М., 1974, с. 171–172.

Симптоматично, что мы видим на фреске не четырех, а двух танцоров, к тому же один из них – вовсе не "ряженый", ибо он не в маске, одет не в шкуру и вооружен как викинг – круглым черным щитом и скандинавской секирой с широким, симметрично расходящимся лезвием. И его волевое лицо – совсем не восточного (византийского), а скандинавского типа: крупный, бритый и сильно выступающий вперед подбородок, длинные вислые усы, короткие волосы с откинутой назад густой челкой. Заметно также, что на фреске изображен не просто танец, а показательный игровой поединок "готов", в котором противники перемещаются вприпрыжку, как боксеры. Интересно, что в готском языке слово "играть"(laikan) означало "прыгать"[36]. Отсюда, вероятно, и название ритуала в Книге церемоний – "готские игры", как следует называть и данную фреску.

Второй "гот" облачен в спадающую за спину звериную шкуру мехом наружу, наброшенную поверх голого тела и скрепленную тянущейся от плеча к плечу веревкой с круглой фибулой посередине груди. Как показало внимательное изучение фрески in situ, туловище этого персонажа раскрашено проведенными темным, видимо, охряным пигментом линиями, что свидетельствует о боевой раскраске (татуировке?) "гота". Он убран в звериную маску, или, вернее, в *чучело головы* псоглавца, олицетворяющего волка либо еще одного представителя псообразных – медведя (судя по длинному меху, большому размеру головы и подчеркнуто широкому носу). Характерно, что свисающая сзади плотная, но тонко выделанная (значит, легкая в носке) и слегка закручивающаяся по краям шкура зверя прикреплена к задней части маски и, судя по всему, составляет с ней единый ритуальный наряд. Эта шкура ассоциируется с медведем, на что указывает топографическая и смысловая взаимосвязь данного сюжета с фреской "Убийство медведицы": ритуальная охота-поединок "князя" с медведицей завершается ритуальной борьбой ("игрой") "готов", один из которых убран в шкуру убитого (добытого) им зверя. Причем воин-псоглавец изображен с открытой зубастой пастью, то есть демонстрирует звериный оскал перед нападением на противника. На "готах" видим узкие штаны и облегающие сапожки из тонкой кожи; на том, который убран в меховую шкуру, надет красный, возможно, кожаный треугольный передничек-щит, прикрывающий гениталии.

О том, что подобные развлечения происходили в Византии при заключении браков готских вождей с византийскими принцессами,

---

[36] *Хейзинга Й.* Homo Ludens. Статьи по истории культуры / Пер., сост. и вступ. ст. Д.В. Сильвестрова; Коммент. Д.Э. Харитоновича, М, 1997, с. 52.

в определенной мере свидетельствует рассказ Олимпиодора Фивянина – историка начала V в., времени Феодосия Младшего, рассказывающего о женитьбе готского короля Атаульфа на Галле Плацидии – сестре императора Гонория: “Брак совершился среди *игр* (*курсив мой* – авт.) и веселья варваров и бывших с ними римлян”[37].

Исходя из приведенного свидетельства, думаю, что репертуар “готских игр” мог включать не только описанный Константином Багрянородным танец, но также поединок жениха (либо его фактотума) с соперником как составную часть древнего брачного ритуала готов.

И не только готов, но, как явствует из цитированного текста, и византийцев (“римлян”), что подтверждает более поздний источник, сообщающий о придворных развлечениях времен Исаака Ангела (1185–1195). Император по случаю свадьбы своих дочерей устроил для узкого круга высокопоставленных лиц театральные представления, а также состязания по бегу и борьбе, в которых приняли участие знатные молодые люди[38]. Характерно, что ниже фрески “Готские игры” изображен сюжет “Борцы” (рис. 4) – тела последних переплелись в схватке.

Симптоматично и то, что брак Атаульфа и Плацидии был заключен 1 января 414 г., т.е. на святки, и это вовсе не случайно, ибо пора зимнего солнцестояния была временем свадеб, что обусловило тесное переплетение святочной и брачной обрядности, которое наблюдаем в башенной росписи[39].

Зимнее солнцестояние издревле сопряжено с универсальной идеей конца старого и начала нового, с волшебной точкой бытия, когда смерть превращается в воскресение. Поэтому архаичная обрядность языческого новолетия с его идеей рождения нового солнца весьма органично “укладывалась” в христианский контекст праздника Рождества (прихода в мир) Христа Спасителя – Солнца Правды.

Рассматриваемая цирковая сцена в северной башне Софийского собора заставляет вспомнить, что еще с античности образы цирка и пира объединены семантикой чаши, таящей в себе наслоения значений, ибо в чаше пребывают земля и небо, смертные и боги, в ней происходит вечное противоборство небесного и хтонического[40].

---

[37] *Олимпиодор Фивянин.* История // Византийские историки: Дексипп, Эвнапий, Олимпиодор, Малх, Петр Магистр, Менандр, Кандид Исавр, Ноннос и Феофан Византиец / Пер. Г. С. Дестуниса. СПб., 1860, с. 37, фр. 24.

[38] *Безобразов П.В.* Очерки византийской культуры.., с. 150.

[39] См. *Никитенко Н.Н.* Русь и Византия.., с. 96.

[40] Ср.: *Хайдеггер М.* Бытие и время / Пер. с нем. В.В. Бибихина. М., 1997, с. 317, 321, 325.

Рис. 4. Фреска северной лестничной башни “Борцы”

В христианстве чаша – известный с глубокой древности сосуд для жертвенного возлияния – осмыслена в евхаристическом контексте. Полагаю, что башенная сцена единоборства человека и “зверя”, равно как и тесно связанная с ней сцена убийства фактотумом князя Владимира медведицы, ассоциировалась, по всей видимости, с победой христианства над язычеством, с причащением “нового народа” Христовой кровью.

Вероятность такой символической дефиниции усиливает то обстоятельство, что именно цирк был местом расправы с первыми христианами, на которых натравливали диких зверей, и кровью которых освящены основы веры и Церкви. Немаловажно и то, что конфигурация разгранки, очерчивающей, т.е. объединяющей все три сюжета – “Готские игры”, “Зверь в медальоне” и “Лебедь” (рис. 5), образует чашу, ножку которой олицетворяют явно акцентированные ноги лебедя, что опять-таки несет в себе вышеуказанную семантику, ибо лебедь в христианстве символизировал жертву Спасителя. Евхаристический мотив этого символа обусловлен тем, что поющий перед смертью лебедь (отсюда – лебединая, т.е. последняя, песня) ассоциировался с Распятым Христом и его последними словами на кресте[41].

[41] См.: *Апостолос-Каппадона Д.* Словарь христианского искусства / Пер. с англ. А. Ивановой. Челябинск, 2000, с. 123–124.

Но, как я уже отметила выше, семантика этих сюжетов амбивалентна, ибо средневековая святочная обрядность сложилась из христианской и по-новому осмысленной языческой составляющих. Византийский церемониал праздника Рождества воплотил в себе, с одной стороны, римскую идею победы над врагами, с другой – идею подражания василевса Богу как победителю, т.е. оформление этого церемониала шло путем пересечения языческих римских и христианских ценностей. Память о триумфах римских императоров, в сочетании с рождественскими гимнами о явлении Христа в мир, исполняемыми во время шествий и церемоний, проецировались на образ победоносного христианского правителя, помазанника Христа. Изображенные на стенах дворца сцены императорских триумфов перекликались с литургией как высшим выражением христианских ценностей, т.е. оформление рождественского церемониала шло путем последовательного соединения римской и христианской истории[42].

Объяснимо, почему адаптированные христианством рудименты язычества преимущественно сохранялись в брачно-святочной обрядности, как византийцев, так и других народов, в том числе славянских и германских. Святки, праздновавшиеся в Византии с 25 декабря по 5 января, воспринимались как пограничье между светом и тьмой, реальностью и тайной, прошлым и будущим. Этот период зимнего солнцестояния в ходе космического круговращения года рассматривался как время брака неба и земли, луны и солнца, зимы и лета, как священное, судьбоносное время поворота солнца на лето, на новый урожай и на новый приплод. Древнейшие святочные обряды, равно как и брачные, были, прежде всего, обрядами плодородия (чадородия) и носили жизненно важную апотропейную и очистительную функции[43]. Возрождая космический порядок, земной брак повторял свой священный образец – брак небесный, особенно если женился царь/князь – воплощение божества[44]. Права Р. Демчук, считающая, что в росписи башен брак Владимира и Анны истолкован как священный, как Hieros gamos, ибо этот брак превратил языческий “хаос” в упорядоченный христианский “космос”[45].

---

[42] См.: *Поляковская М.А*. Византийский дворцовый церемониал XIV в.: “театр власти”. Екатеринбург, 2011, с. 249, 252–253.

[43] О воспринятой и трансформированной византийцами в зимних праздниках Брумалий (от лат. “bruma” – зимний солнцеворот) обрядовой семантике античных Сатурналий см.: *Ельницкий Л.А.* Византийский праздник брумалий и римские сатурналии // Античность и Византия. М., 1975, с. 340–350.

[44] Эта тема рассматривалась во многих работах. Подробнее см.: *Никитенко Н.Н.* Русь и Византия.., с. 96, 119.

[45] *Демчук Р.* Вказ. праця, с. 131–134.

В связи с этим приведу еще некоторые свои соображения относительно интерпретации рассматриваемого сюжета. Учитывая варяжское происхождение Рюриковичей, полагаю, что при заключении династического брака князя Владимира и принцессы Анны, очевидно, соблюдались и освященные веками магические брачные ритуалы, связанные с верованиями древних скандинавов (готов). Известно, что верховным богом скандинавы почитали воинственного Одина, супругой которого была Фрейя (Фригг) – предводительница дев-воительниц валькирий, дочерей Одина и невест "воинского брака". Фрейя – богиня плодородия, любви, брака и домашнего очага, и в то же время – богиня войны, покровительница боевого поединка. Логично думать, что отражение этих верований сказалось на обрядовых боях-играх при заключении браков, ведь у многих народов сохранились предания о брачном бое, символом которого, как сказано выше, являлась мужская сила, ее оплодотворяющее и защитное начало.

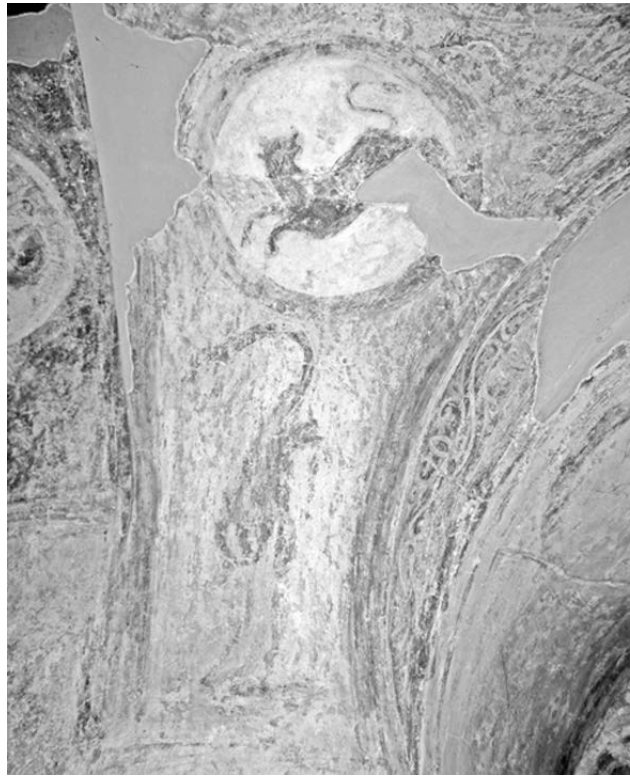


Рис. 5. Фреска северной лестничной башни
"Зверек-полиморф" (вверху в медальоне) и "Лебедь" (внизу)

В скандинавской мифологии Фрейя ездит в запряженной кошками небесной колеснице, поэтому ее тотемом является кошка, ассоциирующаяся у греков с Артемидой[46]. Вовсе не случайно в единую рамку с сюжетом “готских игр”, непосредственно над ним, в зените свода, помещен медальон с изображенным в нем небольшим зверьком. Зверек как бы спрыгивает с неба на землю, поэтому фон верхнего сегмента медальона (“неба”) – голубой, нижнего (“земли”) – зеленый. Такой двухцветный фон медальона весьма необычен.

С. Высоцкий определяет зверька в медальоне как “зверя кошачьей породы”[47]. Столь общее определение вполне объяснимо, ведь этого зверька нельзя четко отождествить ни с одним из реальных животных, поскольку перед нами – символический гибрид, изображение которого несет в себе черты родственных представителей фауны. Можно полагать, что зверь в медальоне – фантастический полиморф. Отмечу, что полиморфные мистические создания, населявшие фантастическую фауну и воплощявшие определенные символические идеи, весьма характерны для средневековых бестиариев. В средневековом искусстве полиморфы к тому же олицетворяют серию мистических превращений (оборотничество), что находит широкий отклик в фольклоре[48].

Кончик длинного и тонкого хвоста этого зверька-символа образует кисточку, что роднит его с львицей, но, по-моему, это не просто львица, а фантастический зверь, сочетающий в своем облике черты львицы и кошки (судя по его острой мордочке, гибкому телу и тонким лапкам). Отождествлять зверька с кошкой позволяет и сопоставление его размеров с изображенным под ним лебедем. В нашем случае можно говорить о львице/кошке, поскольку кошка семантически парна львице[49]. Львица в античной тради-

---

[46] См.: *Мелетинский Е.М.* Фрея // Мифы народов мира. Энциклопедия в 2-х т. Т. 2. М., 1991.

[47] *Высоцкий С.А.* Указ. соч., с. 122.

[48] Кстати, под сюжетом “Готские игры” с фигурирующим в нем “оборотнем”-псоглавцем сохранился фрагмент еще одного полиморфного зверя-оборотня, которого Р. Демчук убедительно определяет как мифическое существо, имеющее двойную природу, а именно как гиппокампа (ихтиокентавра) – морскую лошадь со змееподобной нижней частью тела, оканчивающуюся рыбьим хвостом (рис. 6). См.: *Демчук Р.* Вказ. праця, с. 111–112. Замечу, что гиппокамп – зооморфная ипостась владыки вод Посейдона Гиппия (Конного). Вслед за другими главными богами-олимпийцами греки называли Посейдона Сотером (Спасителем), что в данном случае не могло не вызывать ассоциацию с Христом. Это тем более вероятно, что вода в христианстве – символ омовения и очищения, связанный с таинством крещения. См.: *Апостолос-Каппадона Д.* Указ. соч., с. 45.

[49] Такие семантические пары, являющиеся стереотипом средневековой литературы в построении художественной композиции, характерны и для скандинавского эпоса. См.: *Гуревич Е.А.* Парная формула в эддической поэзии (Опыт анализа) // Художественный язык средневековья. М., 1982, с. 61–82.

ции часто изображается с девственными богинями войны, в частности рядом с крылатой Артемидой, вызывавшей в греческой мифологии ассоциацию с кошкой. Не удивительно: в индоевропейской космологии лев как астральный персонаж идентифицируется со всеми кошачьими и с лебедем.

Рис. 6. Фреска северной лестничной башни “Гиппокамп”

Р. Демчук, определяя зверька как львицу, соотносит башенные образы львицы и лебедя с женой князя Владимира Анной Порфирородной, поскольку львица символизирует царственность, а символ лебедя тесно связан с образом невесты[50]. В. Ульяновский, поддерживая эту трактовку, отмечает, что лебедь здесь бинарен львице[51].

Объединяя в контекстуально единый комплекс зооморфные образы “Львица/кошка” и “Лебедь” с сюжетной композицией “Готские

[50] *Демчук Р.* Вказ. праця, с. 119–122. Обращая особое внимание на космическую природу “спрыгивающей с неба” львицы, отмечу, что ярчайшая звезда созвездия Льва – Регул (“маленький царь”, “принц”) в течение многих веков называлась Сердцем Льва; у греков её называли Василиском (“маленьким царем”, “царьком”), ибо тот, кто родился под ней, считался принадлежащим к царскому роду. В христианской традиции лев является одним из символов Христа – Царя Небесного. Следовательно, данный сюжет вписывается и в христианский контекст башенного цикла, и в его святочный характер, поскольку с кометой, отделившейся от звезды Регул, отождествляют Вифлеемскую звезду, возвестившую Рождество Христа, т.е. приход Его в мир. Ср.: *Таланцев Д.* Разгадка Вифлеемской звезды // Христианский журнал “Клад истины”. [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://www.aha.ru/~taldm/vifzvez.htm

[51] *Ульяновский В.* Указ. соч., с. 285, примеч. 106.

игры”, попытаюсь углубить, а, возможно, и уточнить предложенную названными исследователями трактовку. Лебедь – царственный символ вечной любви и верности – действительно является архетиповым образом невесты во многих мифологических системах, в том числе в германо-скандинавской, в которой, как отмечает Р. Демчук, с этим образом связывается королева Сванхильда (Лебедь)[52].

Интересна символическая перекличка образа лебедя в греко-античной и скандинавской мифологии. В античной мифологии лебедь, тянущий солнечную колесницу, ассоциируется с Солнцем, ибо он – священная птица солнечного бога Аполлона. Лебедь сопровождает божественных близнецов Аполлона и Артемиду, первый из которых олицетворял в этой паре Солнце, а вторая – Луну. Иногда на лебеде появляется богиня любви Афродита или ее избалованный сорванец Эрот, поражающий сердца людей любовными стрелами[53]. В скандинавской мифологии лебедь связан с богиней плодородия и любви Фрейей, которая была рождена, как и греческая Афродита, из белой морской пены[54].

Таким образом, божественная, т.е. матричная, символическая ипостась лебедя у скандинавов, – это Фрея, аналог Артемиды и Афродиты, т.е. в башенной росписи наряду с кошкой присутствует еще один образ тотема этой верховной богини скандинавов – лебедь. Стало быть, в данном случае образ лебедя символизирует не только царственную невесту, но и то, чему покровительствует Фрея, – брачный бой, олицетворяемый изображенной здесь же игровой борьбой “готов”.

Дабы убедиться в этом, стоит обратить внимание на необычную специфику изображения лебедя: он не плавает, а стоит, вытянувшись на длинных ногах, грозно выпятив грудь, подняв крылья и, как бы готовясь к атаке, изогнул для удара шею. Здесь явно иллюстрирован брачный танец лебедя во время тока, когда он выпячивает грудь и вытягивает крылья, издавая ими особый хлопающий звук; при этом лебедь громко трубит и ходит перед самкой, имитируя нападение на другого самца.

Изложенные наблюдения заставляют внимательнее отнестись к приведенному выше выводу С. Мюллера о древнегерманской родословной “готских игр”, выводу, воспринятому А. Веселовским с известным скепсисом. Согласно лингвистической реконструкции С. Мюллера,

---

[52] *Демчук Р.* Вказ. праця, с. 122.

[53] *Селиванова Л.Л.* Аполлоновы лебеди (К семантике образа в религиозных представлениях античности) // Человек и общество в античном мире, М., 1998, с. 363–397.

[54] *Топоров В.Н.* Лебедь // Мифы народов мира. Т. 2. (К–Я). М., 1992. с. 40–41.

в сопровождавшем "готские игры" песнопении, которое исполнялось в X в. на сильно испорченной латыни, упоминались германские божества Фрейр (брат-близнец Фрейи, бог плодородия), Фригг и Водан (Один)[55]. То есть, зафиксированный в "Книге церемоний" Константина Багрянородного текст песнопения и рассмотренный комплекс фресок Софии Киевской, иллюстрирующих эти игры, явно перекликаются между собой.

Скандинавский контекст рассматриваемого трехчастного сюжета наводит на интересные размышления. По моему мнению, фреска "Готские игры" находит отклик в свидетельствах источников о знаменитых скандинавских "псах войны" – берсерках, воинах-зверях, именуемых в сагах "волчьи шкуры" и "неукротимые медведи". Они посвящали себя богу Одину – небесному конунгу древних германцев, тотемом которого был волк. Но, поскольку в скандинавской мифологии волк-воин связывается с медведем, одним из воплощений Одина считался и медведь. В Скандинавии верили, что берсерки умеют превращаться как в медведей, так и в волков[56]. В литературе берсерки нередко появляются парами, неоднократно их сразу двенадцать, т.е. они составляют собой священную дружину Одина.

Бесстрашные, одержимые воинской яростью берсерки, – герои скандинавских саг и эпосов, само имя которых стало нарицательным. В IX–XI вв. они составляли основу дружин викингов и были желательным воинским контингентом для правящих дворов средневековой Европы. Древнескандинавские конунги часто использовали берсерков в качестве личной охраны, что лишний раз подтверждает их воинскую элитарность. Как ударный отряд, они всегда открывали бой, проводя показательный, и в большинстве случаев победный поединок на виду у всего войска. Вплоть до конца X – начала XI в. берсерки оставались привилегированной частью воинского сословия, своего рода "спецназом" викингов, и в таком качестве служили также византийским императорам.

Отталкиваясь как от слова "берсерк", так и от альтернативного прозвища "волчья шкура", предполагают, что эти люди одевались в шкуры животных или даже что они, как считалось, могли по своей воле превращаться в зверей, как оборотни. Слово *берсерк* образовано от старонорвежского *berserkr*, что означает либо "медвежья шкура", либо "без рубашки" (корень *ber-*

---

[55] См.: *Веселовский А.Н.* Генварские русалии.., с. 17–18.

[56] Более точный термин – "бьорсьорк", то есть "медведеподобный". Наряду с воином-медведем существовал также "ульфхеднер" – "волкоголовый", воин-волк. Вероятно, это были разные ипостаси одного и того же явления: многие из тех, кого называют берсерками, носили прозвища "Волк" ("ульф"), "Волчья шкура", "Волчья пасть" и т.д. Впрочем, и имя "Медведь" ("бьорн") встречается не реже.

может означать как *"медведь"*, так и *"голый"*; *-serkr* означает *"шкура"*, "рубашка") Эти слова указывают на прямую связь берсерков, носивших одежду из медвежьих шкур, с культом этого тотемного животного. Кроме того, известно, что в бой берсерки ходили без кольчуг, обнаженными по пояс[57].

В "Саге об Инглингах" говорится следующее: "Мужи Одина бросались в бой без кольчуги, а ярились, словно бешеные псы или волки. В ожидании схватки от нетерпения и ярости, клокотавших в них, грызли зубами свои щиты и руки до крови. Они были сильны, словно медведи или быки. Со звериным рыком разили они врага, и ни огонь, ни железо не причиняли им вреда..."[58]

Хочу обратить внимание на то, что софийская фреска напоминает сюжет известной бронзовой пластинки VIII в. из Торслунда (о. Эланд, Швеция), на которой изображен ритуальный танец-поединок воина с берсерком. Воин в рогатом шлеме и обнажен по пояс, он энергично подпрыгивает, опираясь на копья в обеих руках, а берсерк, убранный в маску псоглавца (волка/медведя) и меховую шкуру, вытаскивает меч; разинув хищную зубастую пасть, он свирепо рычит.

Звероподобные воины берсерки, рычавшие и надевавшие на себя медвежьи шкуры, как бы на самом деле становились медведями. Победа человека над тотемным животным, считавшимся предком и покровителем данного племени, означала передачу воину самых ценных звериных качеств. Эту особую касту воинов, имевшую все признаки берсерков, упоминает у древних германцев еще римский историк конца I – начала II в. н.э. Тацит, который говорит, что "их задачей было предварять каждую битву; они всегда образовывали переднюю линию" и далее: "Они упрямые воины. Им свойственна природная дикость. Чёрные щиты, раскрашенные тела, выбирают тёмные ночи для сражения и селят страх в противниках. Никто не устоит перед необычным и словно адским обликом их"[59]. В связи с этим свидетельством Тацита хочу напомнить, что "гот" на софийской фреске также имеет раскрашенное тело и держит черный щит.

Христианизация Скандинавии привела к исчезновению старых языческих обычаев. В XII в. берсеркерство попало под запрет, и воины в медвежьих шкурах бесследно исчезли, оставив о себе многочисленные воспоминания в сагах, записанных в XIII в. Известный филолог-германист

---

[57] См.: *Beard D.J.* The Berserker in Icelandic Literature // Approaches to Oral Literature / Ed. Robin Thelwall. Ulster: New University of Ulster, 1978, p. 99–114. *Залізняк Л.* Образ воїна-звіра // Пам'ятки України, 1991, № 5; Берсерк. [Электронный ресурс]. Режим доступа: ru.wikipedia.org/wiki/.

[58] *Снорри Стурлусон*. Круг Земной. М., 1980, гл. VI.

[59] *Корнелий Тацит*. О происхождении германцев и местоположении Германии. Гл. 31, 43 // Корнелий Тацит. Сочинения в двух томах. Т. 1. Анналы. Малые произведения. М., 1993.

А. Либерман в связи с этим пишет: “Большинство эпизодов стереотипно по содержанию и композиции. Незадолго до Рождества некто огромного роста и наделенный необычайной силой, часто в сопровождении одиннадцати человек (но их может быть и меньше), является незваным на ферму с намерением забрать все, что там есть ценного, и принудить женщин к сожительству. Если фермер дома, он либо болен, либо немощен и не может дать отпор гостям. Но чаще он находится за много миль от дома, в далекой провинции Норвегии. Главарь пришельцев – берсерк, готовый доказать в поединке свое право распоряжаться чужим хозяйством. Желающих сразиться с силачом, да еще прославившимся в таких поединках (все его противники мертвы), не находится. Но как раз в это время на ферме случайно оказывается мужественный исландец, который либо принимает вызов, либо побеждает бандитов хитростью. Результат всегда один и тот же: берсерки убиты, включая тех, кто надеялся спастись бегством. Когда неприятности позади, возвращается хозяин и щедро одаривает спасителя, а тот слагает в память о случившемся событии вису (скальдическое стихотворение из восьми строк), и его подвиг становится широко известен”[60].

Как выяснили современные специалисты, саги передают события с поразительной точностью, но предание о берсерках, записанное спустя несколько столетий после своего возникновения, под влиянием времени (и негативного восприятия берсерков как злых разбойников) подверглось определенной трансформации. Тем не менее, оно сохранило свою древнюю первооснову. Эта первооснова-матрица проникнута брачно-святочной символикой (мотивы Рождества, добывания женщины/невесты, храбрый спаситель, убивающий злодея-берсерка и получающий за свой подвиг богатый дар), что само по себе свидетельствует в пользу того, что данное предание отразило древний свадебный ритуал.

Что же касается башенной росписи, то, по моему мнению, ее символическая концепция так же, как и в древнейших индоевропейских ритуалах, древнейшем эпосе, решена в архаических категориях “вечного возвращения” к изначальному сакральному времени, к мифологическому обрядовому архетипу, реализуемому в момент сезонного празднества[61].

При всем этом нет никаких сомнений, что расписывали башни византийцы. Но, поскольку византийская образная система с ее опорой на традиционность была рассчитана на творческую эволюцию, полагаю, что оба рассмотренных в статье башенных сюжета иллюстрируют значимые

[60] *Либерман А.С.* Германисты в атаке на берсерков // ДГВЕ, 2003. М., 2005, с. 119–120.
[61] Ср.: *Гуревич А.Я.* “Эдда” и сага. М., 1979.

для жениха и невесты архаичные ритуалы (разумеется, интерпретированные в христианском ключе) общего для всех индоевропейцев культа медведя, по-своему осмысленного в армяно-греко-византийской, славянской и германо-скандинавской брачной обрядности. Художественный симбиоз этих ритуалов в башенной росписи отнюдь не случаен и порожден не только фактором древнейшей индоевропейской общности упомянутых этносов.

Считаю, что фрески правдиво воссоздают жизненную ситуацию, обусловленную этнической спецификой династического брака, заключенного между византийской принцессой и киевским князем – представителем ассимилированного славянской средой скандинавского рода Рюриковичей. Однако понятие реализма применительно к этой росписи требует известной корреляции, поскольку, как мне представляется, башенный цикл во многом перекликается со средневековым героическим эпосом, в котором исторические события сплавлены с мифом и фантастическое не отделено от реального. При создании целостного башенного цикла, видимо, были привлечены образные клише эпической фольклорной традиции упомянутых индоевропейских народов, которая отразилась и в запечатленных здесь ритуалах, и в символических сюжетах.

Но эти фрески – не простая иллюстрация исторических событий, сакрализованных в росписи с помощью “явленных” в ней ритуалов, символов и аллегорий; их сюжеты, как полагаю, подчинены стратегической цели иконического оформления особого сакрального пространства башен. Можно утверждать, что башни созданы не просто для подъема на вторые этажи, но и для вечного освящения, “в роды и роды”, династического брака Владимира и Анны, а через него – всего рода Рюриковичей. Совершавшиеся здесь церемониальные акты при каждом торжественном восхождении княжеской четы и ее свиты на хоры способствовали литургизации таких восхождений, вводили Русь в русло Священной истории.

Итак, рассмотренные башенные сюжеты, вызывающие глубинные культурно-исторические ассоциации, воспринимались в древности в двух плоскостях – реальной и идеальной (символической), составлявшими собой двуединое целое. И это вполне закономерно, ведь весь окружающий мир виделся средневековому человеку символически удвоенным. Предпринятый здесь углубленный анализ данных сюжетов, как считаю, подтверждает и наполняет качественно новым содержанием мой вывод о том, что они органично вписаны в общую смысловую канву светского цикла башен, рассказывающего о помолвке на рубеже 987/988 князя Владимира и византийской принцессы Анны.

Ирина Преловская

ОТКРЫТИЕ КУПОЛЬНЫХ МОЗАИК И ФРЕСОК СОФИЙСКОГО СОБОРА В г. КИЕВЕ
(По воспоминаниям профессора Адриана Викторовича Прахова. Сообщение художника Николая Адриановича Прахова).

Сохранившийся в архиве Национального заповедника "София Киевская" документ под названием "Открытие купольных мозаик и фресок Софийского собора в г. Киеве" имеет большую ценность для исследователей – искусствоведов, историков, музееведов. Документ этот сохранился в виде машинописного текста, на котором в левом верхнем углу первой страницы указано "3 экз[емпляра]", а также есть оттиск штампа с надписью "Академія Архітектури УРСР. Держ[авний] Арх[ітектурно]-іст[оричний] заповідник "Софійський музей". Внизу слева на титульной странице есть запись "Материал научного Архива № 1/ СМАА". Очевидно, в бытность Софийского музея в составе Академии Архитектуры УССР они имели объединенный архив с этой аббревиатурой ("Софийский музей Академии Архитектуры").

В архиве Национального Заповедника "София Киевская" документ сохранился под шифром НАДР № 415/20. Кроме этого текста в папке дела находятся и другие документы – "Список помощников проф. А.В. Прахова – 1 л.", "Обмер Евхаристии Софийского собора. Выписка из рабочего дневника. – 1 лист" и "Заключение по вопросу об исторической и художественной ценности Деревянных изделий, находящихся в фондах Софийского музея – 1 лист" (*не публикуется*).

К тексту прилагается документ под названием "Помощников проф. ПРАХОВА, работавших в Киевском Софийском Соборе по очистке и копированию мозаик и фресок. Выписка из рабочего дневника. Сентябрь м[еся]ц". Этот документ не публикуется, поскольку таблица практически не заполнена. В столбик записаны фамилии помощников в количестве 16 человек: Галактионов, Нога (старший), Ганюк, Синчил, Кудрин, Чехович, Пишуленко, Нога (младший), Алеша, Ющенко (1 раз), Гладков, Мосей (Шульга), Косяченко, Аксен, Промоковский (1 раз на испытание), Тепляков. Далее идет незаполненная таблица с №№ 3–26. Только последний столбик заполнен подсчитанными днями работы вышеозначенных работников. Внизу таблицы подпись: "Составил Н[иколай] Прахов 16.VII.[19]44 г.".

Авторство документа очевидно – сын Адриана Викторовича Прахова – Николай Адрианович Прахов составил этот текст, руководствуясь за-

писями своего отца (“по воспоминаниям профессора Адриана Викторовича ПРАХОВА”). Текст этого документа закончен 15 июля 1944 г. в г. Киеве и под машинописным текстом есть автограф автора – Н. Прахова [лист 25].

Сейчас трудно сказать, кто выступил в роли инициатора попытки зафиксировать текст записей самого А. Прахова. На момент написания документа директором Софийского государственного архитектурно-исторического заповедника был Георгий Игнатьевич Говденко, который упомянут в тексте послесловия к “Дневнику”.

В период оккупации Киева немецкими войсками он находился в Узбекистане. В феврале 1944 г., после освобождения Киева через ЦК КП(б)Узбекистана он был направлен в распоряжение ЦК КП(б)У, в Управление по делам архитектуры при СНК УССР и зачислен на должность и.о. директора Государственного архитектурно-исторического заповедника “Софийский музей”. Возможно, это было вызвано тем, что он уже работал до начала войны старшим научным сотрудником заповедника и был знаком с этой работой. Очевидно, в июле 1944 г. он встречался с Н. Праховым и принял от него записи.

Текст записей А. Прахова начинается со страницы 6-й машинописного текста (с. 8 архивного экземпляра). Первые 5 страниц написаны Н. Праховым, где он излагает историю реставрации фресок Софийского собора и сообщает некоторые факты из жизни своего отца. Он также пишет о том, что сами записи А. Прахова были написаны им в 1916 г. незадолго до смерти.

Ссылки на другую литературу Н. Прахов помещает прямо после соответствующих цитат (на Н. Закревского – стр. 3, прот. П. Лебединцева – стр. 4 и далее). Вначале текста документа Н. Прахов вообще обильно цитирует работу прот. П. Лебединцева.

Предисловие было написано уже в советское время и это отражено в тексте. Например, говоря о стеснениях в отношении исследований храмов, Н. Прахов несколько противоречит сказанному далее в дневнике А. Прахова. Он пишет: “Совсем в иных условиях находились работавшие в царское время такие исследователи как Суслов, Кондаков, Редин, Солнцев, Прахов и другие. Церкви находились в руках духовенства, в массе своей глубоко равнодушного к церковной старине... Производить исследования можно было только с благословения Митрополита и то в очень ограниченных пределах. Об отбивании штукатурки в разных местах внутри и снаружи храма, о смывании новейшей живописи и, в особенности, о сохранении в облезлом виде пострадавших от времени фресок, не приходилось и думать. Благолепие храма требовало, чтобы все лики, одежды и фоны святых были в полной исправности”.

Но, во-первых, это относится вообще к любому учреждению, в здании которого невозможно проводить исследовательские работы без разрешения. А, во-вторых, в "Дневнике" А. Прахова достаточно указаний на то, что после получения соответствующих разрешений никто особо ему не мешал проводить довольно обременительные работы для действующего кафедрального храма митрополита Киевского и Галицкого.

Он пишет, что "получив митрополичье благословение, я немедленно поставил леса в самом алтаре по окружности алтарной стены и над престолом и, по рекомендации Миколы Мурашко, пригласил хромоногого фотографа Пастернака". При поисках мозаики на стенах после первых открытий он также указывает на то, что "Свобода действия была мне предоставлена полная и вот мы добрались и до этого столпа и открыли там, под слоем грубой масляной живописи отлично сохранившегося мозаичного *Аарона*". А. Прахов указывает на несомненную заслугу в таком свободном пользовании Софийским храмом для исследований прот. Петра Гавриловича Лебединцева: "В Софии я был, как дома, благодаря о. Кафедральному Протоиерею, который был прямо влюблен в свой храм".

Начало "Дневника" в оригинале специально не выделено, поэтому составителем была озаглавлена эта часть документа, поданная в квадратных скобках. Так же отмечено и окончание текста "Дневника", поскольку далее Н. Прахов поместил собственное послесловие и некоторые материалы.

Все особенности текста составителем были сохранены при перепечатке. Написание заглавных букв оставлено без изменений. Исправлений в словах согласно современному правописанию не делалось. Были исправлены только очевидные технические ошибки в написании слов, добавлены или убраны знаки препинания. Очевидно, первоначальный рукописный текст "Дневника" имел несколько отличное правописание, согласно с нормами орфографии до 1917 г.

В машинописном тексте выявлены редакторские правки и некоторые уточнения. Составителем редакторские правки были учтены, дописанные от руки вставки оговорены в примечаниях.

Собственная нумерация машинописного текста не указывалась при перепечатке. Листы заполнены машинописным текстом с двух сторон. Нумерация на машинке выставлена только на листах № 1–14, далее нумерация выставлена от руки чернилом на листах №№ 15–24.

Составителем публикации "Дневника" А. Прахова были подготовлены комментарии, в которых, по возможности, поданы краткие биографические сведения об упомянутых в тексте личностях, данные о некоторых событиях, другие сведения, призванные дать пояснения к тексту.

Открытие купольных мозаик и фресок Софийского собора в г. Киеве

По воспоминаниям профессора Адриана Викторовича ПРАХОВА[1]

род[ился] 4/16 марта 1846 г.
умер 1/14 мая 1916 г.

Сообщение художника Н.А. ПРАХОВА[2]

[Предисловие Н. Прахова к “Дневнику А. Прахова”]

Археологи, архитектора и художники, работающие над всесторонним изучением памятников церковной старины в наше советское время находятся в исключительно счастливых условиях.

Наиболее выдающиеся памятники давно превращены в музеи-заповедники, где каждый ученый может производить исследования, не заботясь о том, что конечный результат очистки стен может дать лишь слабые намеки на былое украшение храма.

---

[1] *Прахов Адриан Викторович* (4/16 марта 1846 г., г. Мстиславль, Беларусь – 1/14 мая 1916 г., г. Ялта) – русский историк искусства, археолог и художественный критик. Окончил Петербургский университет (1867 г.), с 1873 г. преподавал там же историю искусств. С 1875 г. преподавал в Академии художеств в Петербурге, в 1887–1897 гг. – в Киевском университете. В Киеве руководил сооружением и росписью Свято-Владимирского собора, исследовал ряд памятников древнерусской живописи XI–XIII вв., занимался также изучением искусства Древнего Востока, редактировал художественные отделы журнала “Пчела” (1875–1878 гг.) и “Художественные сокровища России” (1904–1907 гг.). В статьях, направленных против Академии художеств, за которые он был отстранен от преподавания в ней в конце 1870-х гг., приветствовал реалистическое искусство, однако позже перешел на консервативные, верноподданнические позиции.

[2] *Прахов Николай Адрианович* (1873–1957) – искусствовед, известный киевский деятель, художник. Сын А. Прахова. Был женат (1902 г.) на художнице Анне Августовне Крюгер (в замужестве Крюгер-Прахова, 1876–1962 гг.), воспитаннице киевской школы Николая Мурашко. Осенью 1906 г. после операции в среднем ухе уехал в Италию (Неаполь, о. Капри, где провел 6 лет, до осени 1912 г.). В Италии обучался отливке из бронзы, изучал живопись и скульптуру Помпей, делал копии с античных фресок, писал акварельные этюды морской флоры и фауны, сочинял эскизы для ковров. В октябре 1912 г. в залах Педагогического музея открылась 5-я выставка киевских художников (Н. Прахов, А. Богомазов, Г. Бурданов, А. Маневич, В. и Ф. Кричевские, А. Мурашко). Н. Прахов экспонировал свои работы – декоративные акварели, созданные в Италии, изображавшие морскую фауну. После революции в 1919 г. вместе с Козиком и Нарбутом был назначен Ревкомом в качестве руководителя оформительских работ в Киеве. В 1918–1920 гг. работал заведующим художественной секцией Губоно, был членом Совета Наробраза и Редколлегии отдела искусств Госиздата, председателем Всеукраинского Совета Искусств. Одна из записей в его автобиографии того времени: “В настоящее время по заданию Горкома художников консультирую по орнаменту в кружке вышивальщиц в клубе НКВД”. В 1924–1933 гг. руководил т.н. “Студией Праховых”, о чем оставил в своей автобиографии по этому поводу запись: “С 1924 по 1931 год преподавал техническое рисование на материи в студии Праховых, зарегистрированной в Наробразе”. См.: Каталог “А.А. Крюгер-Прахова (1876–1962). Ваш выход, Анна Августовна!” / Авт. вступ. статьи Папета С.П. К., 2007.

Совсем в иных условиях находились работавшие в царское время такие исследователи как Суслов, Кондаков, Редин, Солнцев[3], Прахов и другие. Церкви находились в руках духовенства, в массе своей глубоко равнодушного к церковной старине. (Были, конечно, и счастливые исключения).

[3] *Суслов Владимир Васильевич* (13 июля 1857 г., г. Москва – 1921 г.) – архитектор-реставратор, исследователь и пропагандист древней русской архитектуры, один из инициаторов охраны памятников истории и культуры в России. Закончил Московское училище живописи, ваяния и зодчества с серебряной медалью, затем Академию художеств в Санкт-Петербурге (1878–1882). Обьехал почти всю Россию, отыскивая, обмеряя, рисуя и фотографируя памятники архитектуры, изучая церковные архивы. Посетил Норвегию и Швецию – для сравнения путей развития архитектуры этих стран и близкого к ним по природным условиям русского Севера.

Кондаков Никодим Павлович (1844–1925) – историк искусства и культуры, автор иконографического метода. Учился в Московском университете на историко-филологическом факультете (1861–1865), занимался классической археологией и итальянской живописью в музеях Германии. В 1873 г. в Московском университете защитил магистерскую диссертацию "Памятник Гарпий из Малой Азии и символика греческого искусства", а в 1876 г. – докторскую диссертацию "История Византийского искусства и иконографии по миниатюрам греческих рукописей". В 1873–1890 гг. совершил несколько экспедиций на Кавказ, обследовал памятники Синая, Сирии, Палестины, Афона, Македонии, работал в крупнейших музеях Европы, изучал памятники Константинополя, древности русских городов. В 1888–1897 гг. был профессором по кафедре истории искусств в Петербургском университете, преподавал на Высших женских курсах, работал старшим хранителем отделения искусства средних веков и эпохи Возрождения Эрмитажа. Был избран действительным членом Русского археологического общества. Создал свою школу (Д. Айналов, Е. Редин, Л. Смирнов), оказал большое влияние на Н. Лихачева, М. Ростовцева, С. Жебелева, Н. Окунева, В. Мясоедова и др. историков искусства. Был в числе организаторов Центра византиноведения – Русского археологического института в Константинополе. В 1901 г. по его инициативе создан Комитет попечительства о русской иконописи. Участвовал в создании экспозиций икон в Третьяковской галерее и Русском музее, работал экспертом в области реставрации и охраны памятников средневекового искусства. Действительный член Академии наук и Академии художеств, почетный член Киевской и Петербургской Духовных академий, награжден более чем 50 дипломами научных обществ, университетов и академий разных стран. Последние годы жизни провел в эмиграции в Праге, где возглавил кружок молодых исследователей Seminarium Kondakovianum. Дань уважения к Н. Кондакову проявилась в названии этого объединения, а также посвящении ему 1-го и 5-го изданных группой сборников в Праге в 1926 и 1931 гг.

Редин Егор Кузьмич (1863–1908) – историк искусства. Учился во 2-й тифлисской гимназии и Новороссийском университете. Состоял в Харьковском университете приват-доцентом по кафедре теории и истории искусств. В 1896 г. защитил диссертацию на степень магистра: "Мозаики Равеннских церквей". В 1898 г. совершил поездку для научных занятий в монастыри Афона и для изучения памятников античного и христианского искусства в Греции. Профессор Харьковского университета (1901 г.), секретарь Харьковского историко-филологического общества (1896–1908 гг.).

Солнцев Федор Григорьевич (14 апреля 1801 г., с. Верхненикульское Мологского уезда Ярославской губ. – март 1892 г., г. Санкт-Петербург) – художник и археолог, академик, эксперт в области изучения древностей. В 1817 поступил в Академию Художеств, где обучался под руководством президента Императорской Академии художеств А. Оленина, для которого он иллюстрировал "Иллиаду" и "Одиссею". С 1824 г. занимался археологией и этнографией

Производить исследования можно было только с благословения Митрополита и то в очень ограниченных пределах. Об отбивании штукатурки в разных местах внутри и снаружи храма, о смывании новейшей живописи и, в особенности, о сохранении в облезлом виде, пострадавших от времени фресок, не приходилось и думать. Благолепие храма требовало, чтобы все лики, одежды и фоны святых были в полной исправности, – вот почему кто бы ни открывал древние фрески, приходилось в конце концов их переписывать.

Нельзя было из открытых академиком Ф.И. Солнцевым до 9-го сентября 1844 г.[4] – 99 фресок оставить: "18 святых без глав, 8 без ног, 5 сера-

при Академии. Посетил ряд городов, где срисовывал памятники древности: Тихвин, Ярославль, Кострома (1826 г.). В 1830 г. принимал участие в восстановлении утраченной северной части собора св. Софии в Новгороде. Художник 14 класса (1833 г.). Император велел причислить его к Академии Художеств с жалованием 3 тыс. руб. в год из кабинета ЕИВ за его рисунки Отечественных древностей. В 1836 г. удостоен звания академика за рисунки, выполненные с древних византийских и скифских предметов. С 1841 г. работал для Св. Синода. В 1843 г. его назначили в Киев для осмотра, поправок и переделок в Успенском соборе. Посетил Чернигов, Могилев, Витебск, Орел, Тулу, Полтаву, Воронеж. В 1843 г. участвовал в работах по возобновлению живописи в Киевской Великой Успенской церкви. Киевский митрополит поручил ему составить смету для починки Софийского собора. В Софийском соборе под слоем штукатурки открыл древнюю живопись и мозаику, которые по повелению Николая I были открыты для возобновления, почему при снятии штукатурки, Ф. Солнцев делал рисунки и прориси в натуральную величину как с мозаичных изображений, так и с древних фресок. Кроме того, снимал прориси с мозаичной Тайной вечери в Михайловском Златоверхом монастыре, где, по его же рисунку и под его надзором, сделана серебряная сень и рака для мощей вмц. Варвары. В 1843 г. назначен преподавателем живописи и иконописания (1844–1867 гг.) в Санкт-Петербургской духовной семинарии. В 1845 г. командирован в Овруч для снимков рисунков и плана с церкви Св. Василия вместе с комиссией для разбора древних актов. В 1844–1853 гг. ежегодно ездит в Киев. В это же время он иллюстрирует молитвенники членов императорской фамилии. В 1858–1866 гг. под его наблюдением возобновлено свыше 200 иконостасов. С 1859 г. старший член Императорской Археологической комиссии. Всего изготовлено 5 тыс. рисунков, а издано 700. В 1862 г. почетный вольный общник Академии Художеств. Погребен в Петербурге на Волковом кладбище. На надгробном памятнике выбита надпись: "Профессор Императорской Академии Художеств Федор Григорьевич Солнцев ... Археолог, проложивший путь успехам русской церковной иконописи".

[4] История открытия киевских фресок подробно описана. Остатки древних фресок были видны в соборе и ранее, но в 1843 г. отвалившийся кусок штукатурки обнажил древние изображения. Для экспертизы вызвали акад. Ф. Солнцева, который датировал остатки живописи XI веком и предположил, что такая живопись должна покрывать весь храм. Император Николай I ходатайствовал в Св. Синод об организации реставрационных работ. Для проведения реставрации был создан специальный комитет, который должен был руководить работами реставраторов на месте и регулярно докладывать в Св. Синод. Такой порядок реставрации был закреплен законодательно в 1842–1843 гг., причем непосредственное участие Св. Синода как контролирующего органа в реставрации православных храмов было обязательным и специально проговаривалось законом. Реставраторами были

фимов без голов, 3-х святых без глав, 3 – не цельных" всего 37, т. е. больше 1/3 (одной трети, 37,3 %). Этим объясняется тот факт, что Высочайшая воля императора Николая Павловича[5] осталась невыполненной. В описании Киева Н. Закревского[6], на стр[анице] 808 мы читаем следущее сообщение: "Лучше всех фресков сохранились те, которые находятся в Трех-Святительском пределе[7]. Они по воле Императора Николая Павловича оставлены без возобновления. "Фрески эти надо оставить без возобновления", сказал государь, "Потомки наши, увидев их поверят, что все прочие мы поновили, а не написали вновь".

Квалифицированных мастеров, знающих фресковою живопись и способы ее реставрации в то время в России не было. Над очисткой и *поновлением*[8] фресок Софийского Собора работали следующие лица:

1) "Комнатных живописных дел мастер *ФОХТ*", т.е. по нашему живописец-альфрейщик, получивший за работу по 4 р[убля] 50 коп[еек] с кв[адратной] сажени, чистивший 420 кв. саж., за что получил 1890 рублей.

2) Избранный Солнцевым "живописец, с[анкт]-Петербургский мастер из единоверцев Пешехонов[9]. 9-го сентября 1844 г. Комитет осмат-

---

мастера разных специальностей, потому что реставрация представляла собой целый комплекс мероприятий, включающий и капитальный ремонт всего здания. Живописная часть была поручена руководству акад. Ф. Солнцева. Комитет для возобновления Софийского собора учрежден в июне 1844 г. В его состав духовные лица были избраны митрополитом, а гражданские – генерал-губернатором: наместник Киево-Печерской лавры архим. Петр (председатель), ключарь собора прот. Тимофей Сухобрусов и благочинный градских церквей прот. Ефимий Ремезов; правитель канцелярии генерал-губернатора, в звании камергера, действ. ст. советник Писарев, состоявший в должности помощника попечителя Киевского учебного округа, придворный советник Юзефович и киевский губернский прокурор, надворный советник Матюнин. Делопроизводителем Комитета был назначен чиновник канцелярии генерал-губернатора Еремеев. См.: *Белик Ж.* Иконописная мастерская М.С. Пешехонова и ее участие в реставрации Софии Киевской в середине XIX века // Софійські читання. Матеріали III міжнародної науково-практичної конференції "Пам'ятки Національного заповідника "Софія Київська" та сучасні тенденції музейної науки". До 110-ліття з часу смерті Києво-Софійського протоієрея, дослідника київських старожитностей П.Г. Лебединцева (Київ, 24–25 листопада 2005 р.). К., 2007, с. 248–261.

[5] *Николай I Павлович Романов* (25 июня 1796 г. – 18 февраля 1855 г.) – российский император (1825–1855 гг.).

[6] *Закревский Николай Васильевич* (9/21 июня 1805 г., г. Киев – 1871 г.) – украинский историк, фольклорист, лексикограф, автор исследований по истории Киева. Основной труд "Описание Киева" включал в себя не только исторические, но и археологические, ландшафтные, топонимические сведения. *Закревский Н.* Описание Киева: В 2 т. М., 1868, 950 с.

[7] Так в тексте документа.

[8] Тут и далее выделенный курсивом текст подчеркнут в оригинале машинописным способом.

[9] *Пешехонов Макарий Самсонович* (1780 г. или 1792 г. – 1852 г.) – иконописец, владелец иконописной мастерской в Санкт-Петербурге. Происходил из семьи тверских старообрядцев-иконописцев. В 1820-е гг. переехал в Петербург вместе с семьей. Был мастером-иконописцем по личному и доличному письму (в XIX в., когда в иконописании доминировал

ривал поправленную Пешехоновым для пробы на арке Фресковую живопись и нашел, что живопись эта составлена в том совершенном виде, в каком она была открыта от покрывавших ее красок, лики святых и карниз только заправлены краской в тех местах, где были испорчены, вообще исправление это сделано очень хорошо и совершенно удовлетворительно, ибо не сделано ни малейших отступлений от того вида, в каком открыты фрески". Свою работу Пешехонов расценивал так: "Полагая за фигуру 30 р[ублей], полуфигуру 20 р[ублей], орнамент-сажень 10 р[ублей] и[10] 1/2 арш. В диаметре – 5 руб[лей]".

"При расчете оказалось, что Пешехоновым обновлено фигур 100, полуфигур 44 и орнаментов 127. Уплочено Пешехонову за всю его работу от Комитета 8.000 руб[лей]. Это была совершенная трата денег, потому что изображения, обновленные Пешехоновым на *яичном* белке, попортились и пришлось почти все их переделать вновь; уцелело лишь 5 фигур Пешехоновского обновления" (стр. 28, П.Г. Лебединцев[11]. "Возобновление Киево-Софийского собора в 1843–1853 гг.").

3) Третьим мастером после устранения "раскольника" Пешехонова[12] был "Иеромонах *Иринарх* из простых мещан Орловской губернии,

---

артельный способ производства, такое мастерство означало универсальность). Для проведения работ по возобновлению живописи в Киево-Софийском соборе акад. Ф. Солнцев рекомендовал Пешехонова и его мастерскую. Сыновья – Алексей, Николай, Василий – тоже были профессиональными иконописцами и принимали участие в реставрации Софийского собора. Контракт на работы был заключен с Пешехоновым 2 октября 1847 г., "по которому он, а в случае его смерти сыновья его обязывались своими материалами и рабочими, не требуя особой платы за содержание и проезд, возобновить открытые в Софийском соборе греческие фрески". Погиб вместе с сыном Алексеем во время бури на Черном море.

[10] "10 р[ублей] и" – дописано сверху от руки чернилом.

[11] *Лебединцев Петр Гаврилович* (1819–1896 гг.) – кафедральный протоиерей Софийского собора, преподаватель Закона Божьего, член Киевской духовной консистории и епархиального попечительства "о бедных духовнаго званія", член губернского присутствия по благоустройству храмов и сооружений причта, по обеспечению православного духовенства, первый редактор "Киевских Епархиальных Ведомостей" (с 1 января 1862 г.), один из инициаторов издания "Киевской Старины", автор публикаций в "Трудах Киевской Духовной Академии", один из членов-основателей Общества Нестора-Летописца при Киевском Университете св. Владимира и издатель "Чтений в Обществе Нестора-Летописца", действительный член Киевской Научной Комиссии по изучению древних актов (1863 г.), Одесского Общества Истории и Древностей, Императорского Православного Палестинского Общества, Киевской Духовной Академии, Киевского Университета св. Владимира (1893 г.), публиковался в "Трудах Московского Археологического Общества", "Трудах 3-го Археологического съезда", автор исследования о Софии Киевской.

[12] Устранение М. Пешехонова вызвано несколькими причинами. В октябре 1849 г. его уличили в изменении рисунка двух фресок. Это было оформлено как официальный акт: в присутствии членов Комитета и самого М. Пешехонова с двух фрагментов восстановленной живописи

поступил в Киево-Печерскую лавру, когда производилось обновление живописи Лаврской Соборной церкви, образовал в Лавре партию иконописцев и сделался их начальником".

"После отставки Пешехонова Солнцев с благословения митр[ополита] Филарета, пригласил Иринарха заправить в соборе 2 фрески. Заправленные Иринархом фрески оказались весьма удовлетворительными и во вкусе старины…" "Иринарх брался произвести эту работу, а также прочие работы в Софийском соборе из благочестивого усердия и послушания, не требуя определенной платы, а хозяйственным способом с значительным сбережением церковной суммы". ([Лебединцев П.Г. Указ. соч.] стр. 8–29) – обстоятельства несомненно игравшие немалую роль в назначении этого старца на такую ответственную работу, как открытие и возобновление фресок.

Поработав 2 лета "при наступлении 3 лета, Иринарх подал отзыв в Комитет, что получивши ревматизм и занимаясь исправлением живописи в Киево-Михайловском Соборе не может продолжать работы в Софийском Соборе, и потому просит дозволить ему пока заняться уже после выздоровления ([Лебединцев П.Г. Указ. соч.] стр. 29)".

4) Четвертым и последним обновителем Фресок Софийского Собора был свящ. Желтоножский, "на долю которого выпал жребий окончить возобновление живописи Соф[ийского] Собора (30. IX. 1852 [г.])". Устранение от работ "раскольника" Пешехонова было вызвано, вероятно, не столько его своеволием: "изменением очертаний креста в руках Спасителя и превращением простертой длани в благословляющую (явление Хр[иста] Марии Магдалины), сколько его единоверчеством, принадлежностью к гонимой секте".

Как видно из сообщения протоиерея П.Г. Лебединцева обновление фресок производилось Пешехоновым на яичном белке, т.е. материа-

---

были смыты слои, обнажившие совершенно иной рисунок под ними. Для расторжения контракта Комитет высказал несколько причин: 1) изменение рисунка, 2) наем для работы неквалифицированной рабочей силы ("раскольников из Черниговских раскольничьих слобод, которые едва ли могут иметь понятие о древней византийской живописи"), 3) применение некачественных материалов. Кроме того, М. Пешехонов на вопрос митрополита, почему так поступает отвечал: "не его – митрополита дело смотреть за возобновлением фресков, которое получено ему – Пешехонову Св. Синодом и академиком Солнцевым". 19 ноября Комитет постановил удалить М. Пешехонова от работ в Софийском соборе, но, посоветовавшись с Ф. Солнцевым, решили не рассчитывать его до весны, "в виду могущей открыться весною порчи фресков, как случилось прошлою весною". 16 декабря Комитет постановил признать М. Пешехонова "неблагонадежным для проведения дальнейшего возобновления фресок" и посмотреть работу других мастеров из Углича, которые, к тому же, назвали более дешевые цены на работу. 12 апреля 1850 г. Ф. Солнцев объявил это постановление М. Пешехонову в Петербурге. См.: *Белик Ж.* Указ. соч., с. 255.

лом близко подходящим к фресковой живописи и не ему мы можем поставить в вину применение маслянной краски, совершенно изменившей характер фресковой росписи стен.

О[тец] Иринарх был несомненно старец благочестивый, но в фресковой живописи мало сведущий и, вероятно, вообще мало образованный, иначе он не превратил бы княжеское семейство "на южной стене корабля церкви, над аркой, которая соединяет первый и второй столбы от западных дверей" в Софию, Веру, Надежду и Любовь. В верности этой догадки никто не сомневался, пока в 1863 году академик Ив[ан] Изм[аилович] Срезневский[13], прибывши в Киев с [Федором] Солнцевым, не указал, что одежды на этих мнимых мученицах княжеские и при том на двух фигурах мужские, а не женские…" ([Лебединцев П.Г. Указ. соч.] стр. 33).

Чем было вызвано устранение от работы Иеромонаха отца Иринарха мы не можем с уверенностью сказать, знаем только, что, несмотря на отзыв Солнцева, прибывшего в Киев 20.IX.1852 г. и "нашедшего работы о. Иосифа [*Желтоножского* – ?] удовлетворительными", а также на резолюцию митрополита об оставлении всех работ за о. Иринархом, он был отстранен от этого дела. Предположительно можно сказать, что ему принадлежит мысль прописывания открытых фресок масляной краской, значительно упрощавшей задачу реставратора и вполне отвечавшую представлению хозяев храма – духовенства – о "поновлении древней живописи".

Уже в более позднее время, покойный Мих[аил] Вас[ильевич] Нестеров[14], войдя однажды во Владимирский собор с ужасом и негодованием увидел, как соборный сторож Яков сидит с палитрой в руках и пытается

---

[13] Правильно: *Срезневский Измаил Иванович* (1812–1880) – академик, славяновед.

[14] *Нестеров Михаил Васильевич* (19 мая 1862 г., г. Уфа – 1942 г.) – выдающийся русский живописец. Учился в Уфимской гимназии, потом в реальном училище Воскресенского в Москве. Учился в Московском училище живописи, ваяния и зодчества у А. Саврасова и И. Прянишникова (1877–1881, 1884–1886 гг.), в Петербургской Академии художеств у П. Чистякова (1881–1884 гг.), входил в Товарищество передвижных художественных выставок (как экспонент – с 1889 г., в качестве члена – в 1896–1901 гг.) и был одним из членов-учредителей Союза русских художников (1903 г.). Руководителем М. Нестерова в натуральном классе был профессор В. Перов. В 1889 г. дебютировал на Передвижной выставке "Видением отроку Варфоломею" и "Пустынником" (Государственная Третьяковская галерея, Москва). Участвовал в росписи Киево-Владимирского собора в 1890–1894 гг. по приглашению проф. А. Прахова и В. Васнецова. В 1910 г. ему было присвоено звание академика. В 1917–1922 гг. он не создал сколько-нибудь значительных произведений, не желая участвовать в реализации ленинского плана монументальной пропаганды.

реставрировать орнаемент на лестнице, ведущей на хоры. “Ніяк до цього Васнецова[15] не можна кольору подобрать” – заявил он с досадой в голосе.

Из дальнейшего распроса выяснилось, что экономии ради – поручил ему эту работу о. Настоятель Собора. Я сказал уже, что не легко было работать над изучением церковной старины в то время, когда церкви выполняли свое функциональное назначение. Нужна была особая энергия, напористость для получения разрешения, немалую роль играла в то время и всесильная “протекция”. У *Солнцева*, как это видно из его воспоминаний, была протекция Николая Павловича[16], а не митрополита. Последний, даже в начале, враждебно относился к этой затее, опасаясь “соблазна”.

Вот что пишет сам академик Солнцев: “когда он еще в 1844 г. прибыл в Киев для возобновления древней живописи Соф[ийского] Собора и об этом узнал м[итрополит] Филарет[17], то стал говорить что такая затея не поведет к добру и что он будет жаловаться государю”. – И действительно, митрополит сдержал свое слово: государь, помнится, осенью прибыл в Киев и посетил Софийский Собор. Филарет не приминул[18] воспользоваться этим случаем и сказал Е[го] И[мператорскому] Величеству: “В[аше] В[еличество] – открытие и возобновление древней живописи здешнего собора повлечет староверов к поощрению в их лже-мудриях”. – “Я, Владыко, не смотрю, как молятся, лишь бы молились”, ответил государь. “Ты любишь старину и я люблю. Теперь в Европе дорожат малейшей древнею вещью. А мы, возобновляя древнюю живопись, можем ли мы думать, что оказываем предпочтение староверам?” Митрополит молча

---

[15] *Васнецов Виктор Михайлович* (15 мая 1848 г., д. Лопьял Вятской губ. – 23 июля 1926 г., г. Москва) – выдающийся русский живописец. В 1858 г. начал учебу в духовном училище, потом в Вятской духовной семинарии. На последнем курсе семинарии решил поступать в Санкт-Петербургскую Академию художеств. Исполнив две жанровые картинки (“Молочница” и “Жница”, 1867 г.) и разыграв их в лотерее, на вырученные деньги едет в Петербург и начинает заниматься в школе Общества поощрения художеств. Ученик Академии (1868–1875 гг.). В 1885–1891 гг. был приглашен в Киев для участия в декоративных работах для только что построенного Свято-Владимирского собора.

[16] Тут: российского императора Николая I Романова.

[17] *Филарет* (*Амфитеатров Федор Григорьевич*; 17/30 апреля 1779 г., с. Высокое Кромского уезда Орловской губ. – 21 декабря/3 января 1857 г., г. Киев) – митрополит Киевский и Галицкий (1837–1857 гг.), доктор богословия за совокупность трудов (1814 г.), член Св. Синода (1836 г.), действительный член Российской Академии Наук (1837 г.). В 1841 г. был пострижен в схиму с именем Феодосий. Был действительным или почетным членом Киевской, Санкт-Петербургской, Московской и Казанской духовных академий, Киевского, Московского и Казанского университетов и других научных, просветительных и благотворительных учреждений.

[18] Так в тексте.

сопровождал государя. Бибиков[19], следуя сзади, чуть слышно сказал мне: “Наша берет!” ([Лебединцев П.Г. Указ. соч.] стр. 15).

Мой отец был человек горячий, энергичный во всем, что касалось искусства и старины. Напористости в нем было достаточно, а “покровительство” необходимое для успеха оказали в Киеве. Отец кафедральный протоиерей Петр Гаврилович Лебединцев, человек образованный, ученый, много потрудившийся в свое время над сохранением Софии Киевской и ее украшением, а также Киевский митрополит Платон[20], старец почтенный и благожелательный, интересовавшийся церковной стариной.

Имя моего отца, профессора теории и Истории Искусств[21] – Адриана Викторовича Прахова хорошо известно старым архитекторам, [археологам][22], художникам по его работам в Киеве. Молодежь тоже, вероятно, знает по наслышке[23]. В Советской энциклопедии напечатана его краткая биография. Приведенные в ней факты верны, ошибочен и произволен только заключительный вывод, по которому составитель или Редактор, без всяких оснований, назвали его “националистом”.

По своему образованию, по дружеским связям, по роду занятий – мой отец мог быть скорее назван “западником”, на этой почве в начале их общественной деятельности, возникла в свое время словесная война с выдающимся пропагандистом русского искусства В.В. Стасовым[24]. Ро-

---

[19] *Бибиков Дмитрий Гаврилович* (1792–1870) – государственный деятель Российской империи. В 1812 г. участвовал в сражениях под Витебском, Смоленском и Бородиным; в последнем сражении ему ядром оторвало левую руку. На гражданской службе последовательно занимал должности вице-губернатора владимирского, саратовского и московского. В 1837 г. назначен киевским военным губернатором, а также подольским и волынским генерал-губернатором с переименованием в генерал-лейтенанты. С 1848 г. – член Государственного совета, министр внутренних дел (1852–1855), член Государственного совета. Его богатая библиотека (14 000 томов) была впоследствии пожертвована его дочерью Киевскому университету.

[20] *Платон* (*Городецкий Николай Иванович*; 2/15 мая 1803 г., посад Погорелое Городище Ржевского уезда Тверской губ. – 1/14 октября 1891 г., г. Киев) – митрополит Киевский и Галицкий, Священноархимандрит Киево-Печерской Успенской Лавры (1882–1891). Магистр богословия за сочинение на тему: “Рассуждение о главенстве Римского Патриарха” (1827 г.). Почетный член Санкт-Петербургской Академии наук (1889 г.). Был действительным или почетным членом многих научных, просветительных и благотворительных учреждений, имел многочисленные высокие русские и иностранные церковные и гражданские награды, пожалованные ему за труды на благо Церкви и Отечества.

[21] Так в тексте.

[22] Слово дописано от руки.

[23] Так в тексте.

[24] *Стасов Владимир Васильевич* (2/14 января 1824 г., г. Санкт-Петербург – 10/23 октября 1906 г., г. Санкт-Петербург) – русский музыкальный и художественный критик.

дину свою, отец, конечно, любил, но до 1879–[18]80 годов все его артистические интересы были сосредоточены на памятниках древней Эллады, Египта, Византии и соверменного Запада – Германия, Франция, Англия и в особенности, Италия. Среди личных друзей его и хороших знакомых были русские, евреи, армяне, итальянцы, греки, французы и англичане. Свое отношение к национальному вопросу он ясно высказал на 2-м Всероссийском сьезде деятелей по кустарной промышленности в 1910 г. в докладе на тему: "Основы организации народного художественного труда".

"Не подражая уже готовому чужому, но свое, глубоко национальное поднять до значения общечеловеческого – вот задача наций, которым Провидение сулило быть великим, в том числе и великого русского народа".

Мы тоже любим свою родину и тоже стремимся к тому, чтобы сохранить народные, характерные черты в произведениях искусства наших дней.

Прежде, чем посвятить себя теоретической разработке и изучению вопросов искусства, отец мой стремился к деятельности практической в области искусства, и, как видно из записей в сохранившемся у меня его "Дневнике" – уже 15-летним мальчиком-гимназистом, в свободные дни ходил в Эрмитаж, где рисовал с античных мраморов. Позднее, 19-ти летним юношей пытался вступать в соревнование в стенах Академии Художеств со своими друзьями и сверстниками Ник[олаем] Иван[овичем] Мурашко[25] и И.Р. Репиным[26].

Сильные головные боли и болезнь глаз, едва не закончившиеся слепотой, заставили его, по совету старшего брата, Мстислава Викторовича, избрать другую профессию. "Художников и хороших у нас много (так говорил он), какой из тебя выйдет художник – еще неизвестно, а вот историей искусства у нас никто не занимается, как специальностью. В Европе уже давно в университетах существует такая кафедра. Ты хороший филолог, к тому же умеешь недурно рисовать, значит имеешь все данные для того, чтобы быть первым русским профессором Теории и Истории Искусств".

---

[25] *Мурашко Николай Иванович* (8/20 мая 1844 г., г. Глухов – 9/22 сентября 1909 г., г. Киев) – украинский живописец, педагог, основатель и руководитель Киевской рисовальной школы (1875–1901). Был женат на сестре жены Н. Прахова.

[26] *Репин Илья Ефимович* (24 июля/5 августа 1844 г., г. Чугуев, Харьковской губ. – 29 сентября 1930 г., г. Куоккала, Финляндия) – русский художник украинского происхождения, мастер портрета, исторических и бытовых сцен, академик и ректор (1898–1899) Императорской Академии художеств, мемуарист, автор ряда очерков, педагог, профессор, член жюри комиссии по сооружению памятника Т. Шевченко, член-основатель Общества по охране памятников Т. Шевченко, почетный член Киевского литературно-артистического общества и Киевского общества древностей и искусства.

Побывав в Киеве впервые летом 1879 г. и, увидев Софию, Михайловский Златоверхий монастырь и Кирилловскую церковь, где в разных местах в то время из под облупившейся побелки видны были фрагменты фресок – отец мой пережил то, что переживает каждый исследователь и любитель старины, увидев ее не в увражах[27] и фотографических снимках, а в натуре – увлечение. Свои переживания он записал в воспоминаниях, написанных в 1916 году незадолго до смерти.

[**Дневник А. Прахова**]

Мой приезд в Киев в 1880 году был для меня целым откровением! Софийский Собор, его чудные мозаики, как все это сразу закружило мою голову, заполонило сердце! Я горел желанием все это захватить с собой и век не расставаться. Я сделал визит кафедральному протоиерею о. Петру Гавриловичу Лебединцеву, а от него узнал, что надо для работ в Софии получить благословение Митрополита[28]. Митрополитом был епископ[29], прогремевший в свое время в процессе матери Митрофании[30], причем всем было памятно, что известный Тертий Филиппов[31] выступал обвинителем в этом деле и уличал епископа в лихоимстве, в получении 60 000 руб. взятки.

---

[27] Так в тексте. *Увраж* – изобразительное издание, набор отдельных листов иллюстраций (в папке или переплетенных) с минимальным текстом-подписью или с обширным пояснительным текстом в виде отпечатанного типографским способом и переплетенного самостоятельного книжного блока. Такой тип изданий появился в Европе в XV в. Расцвет их издания в XVI– XVIII вв. обусловлен развитием техники гравюры на меди, а также технической сложностью совмещения качественных гравированных иллюстраций и наборного текста.

[28] *Филофей* (*Успенский Тимофей Григорьевич*; 15/27 января 1808 г., с. Закобякино Даниловского уезда Ярославской губ. – 29 января/ 10 февраля 1882 г., г. Киев) – митрополит Киевский и Галицкий (1876–1882), магистр богословия (1832 г.).

[29] Далее пропущено одно слово.

[30] *Мать Митрофания* – игуменья Серпуховского женского монастыря и начальница московской епархиальной общины сестер милосердия, происходившая из знатной аристократической семьи (урожденная баронесса Розен), была сослана в Сибирь за мошенничество, вымогательство денег при помощи фальшивых писем и векселей, злоупотреблении своим саном и приговорена к лишению всех прав и ссылке в Сибирь. Была главной обвиняемой в ходе скандального судебного процесса, разбиравшегося Московским окружным судом в октябре 1874 г.

[31] *Филиппов Тертий Иванович* (24 декабря 1825 г., г. Ржев – 30 марта 1899 г.) – видный богослов и публицист славянофильского направления, собиратель русского фольклора, автор публикаций в таких журналах как “Москвитянин”, “Московский сборник” и “Русская беседа”, в которых выступал со статьями по истории Русской Церкви допетровского периода. Служил чиновником по особым поручениям при обер-прокуроре Св. Синода графе Д. Толстом, занимаясь делами восточных Церквей и духовно-учебными заведениями. В 1864 г. перешел на службу в Государственный контроль, в котором прослужил до конца своих дней. Сенатор (1883 г.), государственный контролер (1889 г.).

На следующий день я поехал в Киево-Печерскую Лавру с визитом к Митрополиту. Я дал свою визитную карточку, меня просили в приемную и здесь я засиделся; жду, пожду – нет Митрополита! Наконец дверь растворилась и предо мною предстал хиленький старичек в парадной одежде со всеми регалиями на груди. Это он для меня одевался, скажите!

Я изложил мою просьбу и немедленно получил благословление. Подали чай. Хозяин любезно меня потчевал. Наконец настала пора избавить его от моего присутствия, я поцеловал его благословляющую руку, он облобызал меня в обе щеки и я пошел к дверям. Только что я хотел дотронуться до медной лямки, как Митрополит с волнением закричал со своего дивана: "Не трогайте, не трогайте, Бога ради"! Я с изумлением обернулся! "От металлов взрывы бывают", продолжал Митрополит с волнением в голосе. Я ушел совершенно озадаченный, – что это такое?!

Когда я рассказал о. Лебединцеву что со мной было, он принужденно улыбнулся и промолвил: "Да, мы тоже замечаем некоторые странности в поведении владыки". А это было очень просто, начало сумашествия, которое и свело его в могилу через несколько времени.

Из Консистории были посланы члены с о. Лебединцевым во главе, чтобы опечатать все имущество усопшего. Когда открыли конторку Митрополита, рассказывал мне о. Лебединцев, там нашли 60 000 руб.! Что это – странное совпадение, или в самом деле?.. Но этому как то не хочется верить!

Получив митрополичье благословение, я немедленно поставил леса в самом алтаре по окружности алтарной стены и над престолом и, по рекомендации Миколы Мурашко, пригласил хромоногого фотографа Пастернака, сфотографировать мне всю алтарную стену, т.е. молящуюся Богоматерь – "Нерушимую стену" по прозвищу – Эвхаристию под ней и еще ниже под ней двух первомучеников и отцов церкви, в большинстве литургистов.

Для длинных композиций, как Эвхаристия и литургисты, расположенных по кривизне стены, мы старались найти центральную точку, поставив на которую аппарат можно было бы путем вращения последовательно снять всю композицию в нескольких кусках с надеждой, что все точки отдельных кусков совпадут и куски можно будет склеить в одно целое. При всем старании это удалось нам лишь отчасти, вследствие случайных неправильностей в кладке стены, которые не могли укрыться от объектива.

Таким путем я получил Богородицу "Нерушимую стену" и тотчас же отделал ее акварелью. Затем успел склеить отдельные куски Евхаристии в одну картинку и также расписал ее акварелью, тоже было сделано

с нижним рядом Первомучеников и Литургистов. Мы пристроились еще фотографировать мозаичное Благовещение, отдельно Богоматерь и отдельно благовествующего Архангела Гавриила и я также и их превратил в акварель. Теперь все это должно быть в Императорском Историческом Музее, куда я все это пожертвовал.

Постоянно рассматривая стены и своды Софии, я каждый раз останавливался с недоумением под главным куполом. Все это огромное пространство было закрашено бледно-голубым небом и по нем рассыпаны были серафимы. Живопись была крайне плохая и не она, конечно, привлекала мое внимание. Нет. Я не мог понять что означают небольшие, круглые, черные пятнышки, расположенные по какой то причудливой линии в ряд.

- Отец Павел, – спрашиваю я главного диакона Софии, – что это за пятна в куполе?

- “Пятна, які пятна? Ніколи не бачив!” – Да вот посмотрите – и я стал водить ему пальцем по воздуху.

- “Оце-ж бачу! Та це ж мухи, вони завжди там сидять”, заключил он с полной уверенностью. Меня это не убеждало. Смотрел в бинокль, – все те же аккуратные, кругленькие пятнышки.

Прошло года два, я был уже в разгаре Кирилловских работ, как в одно из посещений Софии подходит ко мне тот же диакон и говорит: “Ви дуже інтересовались пятнами в куполі, тепер можно видеть их близко, мы поставим рештовку”[32]. – Как, от полу? – “Ни, зачем, положим бруски на подоконники в окна купола и готово”. – “А когда можно туда?” – “Та от в воскресенье, после обедни”.

Мы говорили в пятницу. Я ждал воскресенье, как манны небесной, наконец пришло и оно и я, в сопровождении второго диакона о. Ивана полез через чердак в слуховое окно и по крыше, как мартовский кот к осмерику.

Леса были готовы и я, поднявшись, мог коснуться свода купола. Я глазам своим не верил! Как – мозаика? Под таким слоем малярной живописи я мог ощупать отдельные камешки! Батеньки, да это целое событие! Я стал следить за интересовавшими меня черными пятнышками и что же? Это, оказалось, были плоские шляпки гвоздей. Как потом мы убедились, этими гвоздями, железными, короткими и тонкими – с широкими плоскими шляпками – чья-то добрая рука, ревнуя о старине, приш[и]ла к кладке края осыпавшейся мозаики.

У меня загорелось желание немедленно открыть хоть кусочек мозаики.

[32] Тут и далее орфография оригинала сохранена.

- Отец Иван, нет-ли у Вас какого-нибудь инструмента под рукой, поцарапать краску? – "А сейчас!" – и через несколько минут о. Иван принес мне стамеску и молоточек. Я поставил стамеску на краску под малым углом и стал осторожно постукивать молоточком. – Смотрю стамеска чертит по краске, как карандаш, а краска не трогается. Я знал, что масляная краска имеет свои периоды жизни и что по прошествии 80-ти лет она затвердевает как камень. Что тут делать?! Я провозился в куполе до вечера. Ко мне уже приходили знакомые удостовериться в самом ли деле нашел я неизвестную дотоле мозаику; так быстро разлетелась весть по городу о моей находке.

Всю ночь я не мог сомкнуть глаз, пока меня не осенило простое соображение. Мозаика покрыта маслянной краской, следовательно на ней лежит слой усохшего масла, а если масло соединить с какой-нибудь щелочью, то получиться мыло, а мыло снять пустяки!

Брызнули первые солнечные лучи и я был уже на ногах. Наскоро одевшись, помчался на Крещатик – все закрыто! Это были часы мучения, которые мне пришлось просидеть на Владимирской горке, пока не пробило 8. Я опрометью бросился в первый попавшийся москательный магазин. – Есть у Вас калий? – "А какого Вам калия надо – "cali causticum"[33]? или "cali crudum"? – заговорил совсем еще сонный хозяин. – Да давайте какой есть. – "У нас только "[cali] crudum". – Ну давайте "[cali] crudum" только поскорее. – "Что это Вы так торопитесь, ведь весь город еще спит!"

С вечера я приказал 4-м доверенным работникам с раннего утра быть в Софии. Мы живо развели калий в горячей воде и работники понесли ведро в купол, а я за ними. Едва я поднялся, как вижу в отверстие того же окна показалась почтенная седая голова отца кафедрального протоиерея П.Г. Лебединцева.

Мы поздоровались.

- Вы что это тут делаете? – Да вот новую мозаику нашел. – "Как Вы смеете это говорить! Ведь Вы знаете, что при Солнцеве был составлен протокол, подписанный всеми членами тогдашнего Комитета, что в Софии никаких больше мозаик нет!.."

- Отец Петр Гаврилович, да Вы посмотрите сами, ведь вон в куполе мозаика ясно обозначилась. Он полез наверх к своду куполов по-

[33] *Cali causticum* – гидроксид калия (лат. kalium hydroxidum, англ. potassium hydroxide, "калиевый щелок" или "едкое кали", "каустический поташ") – бесцветные гигроскопичные кристаллы. Водный раствор имеет сильнощелочную реакцию. Применяются в производстве жидких мыл, а также для очистки изделий от жира и масляных веществ.

смотреть и весело рассмеялся. – Ну, сказал он, целуя меня, продолжайте Вашу работу, а я поеду к Митрополиту (тогда Платону [Городецкому]) и привезу Вам его благословление.

Мне не нужно было повторять это два раза! Широкими малярными кистями мы все пятеро принялись увлажнять маслянную поверхность. После обеда работников я вновь заставил их увлажнять поверхность купола. Ночь, наконец, нас развела, а когда я на следующее утро в 6 часов взошел в купол и попробовал пальцем, на нем остался мыльный след.

Ура! Готово!

Тогда деревянными шпадлями мы стали соскабливать с мозаики образовавшееся мыльное тесто. Я мог работать только до полудня, затем у меня было заседание двух комитетов и, уходя, я поручил доверенному работнику, молодому живописцу, Шклярову, не отходить от работы и вечером (а он жил у нас на даче в Кинь-Грусть[34]) доложить мне, что будет найдено.

К позднему обеду, вернее к ужину, Шкляров обьявился. – Ну, что там открыли? – Да так много, много открыли… открыли бороду, губы, нос, глаза, так у Бога всю морду открыли. Мы покатились со смеху, услышав такое наивное определение.

На завтра день был у меня свободный и я весь отдался работе по открытию мозаики. В куполе, как и следовало ожидать, мы открыли Вседержителя с Евангелием и благословляющей десницей; и в самом деле казалось загадкой, как это Солнцев мог пропустить его?

[*Лист 12*] Вседержитель занимает центральную часть купола и до краев его, упирающихся в верхушки окон восьмерика еще остается большое пространство. Мы пошли и туда и на восток от Вседержителя открыли великолепного Архангела в торжественном наряде с лабарем[35] в руке. В северо-западном и южном направлении мы также нашли, но только слабые следы трех других архангелов.

---

[34] *Кинь-Грусть* – историческая местность в районе площади Тараса Шевченко в Киеве и прилегающих к ней улиц (Навашина, Полярной, Пуща-Водицкой, Сошенко и др.). Происхождение названия приписывают российской императрице Екатерине Второй, которая проезжала здесь в 1787 г. и якобы сказала князю Григорию Потемкину: “Кинь грусть!” Позднее здесь были выстроены дачи, а сама местность принадлежала полковнику М. Бегичеву, с 1838 г. – П. и М. Лукашевичам, а в конце XIX в. была приобретена киевским издателем С. Кульженко (1836–1904 гг.). На территории К.-Г. находилась уникальная плантация лекарственных растений, которая была уничтожена в 1920-е гг. после передачи этой местности сельхозтресту.

[35] *Лабарум* (лат. Labarum) – государственное знамя императорского Рима, военный штандарт (вексиллум) особого вида. Имел на конце древка монограмму Иисуса Христа (хризму), а на самом полотнище надпись: лат. “Hoc vince” (слав. “Сим побеждай”).

Итак, купол был украшен изображением Вседержителя и четырех архангелов, обращенных к четырем частям света. Меня подмывало, конечно, поискать новых мозаик так же в других местах. Прежде всего мы попробовали промежутки между двенадцатью окнами восьмерика, но тут улов был скудный. Я нашел только верхушку двух золотых нимбов и над ними две греческие надписи: Ⓐ П Е Т Р О С и Ⓐ PAVΛOS.., ясное свидетельство, что тут были изображения двенадцати апостолов. Выше голов апостолов шел красивый мозаичный пояс зигзагом, составленный из нескольких разноцветных полос.

Улов был здесь слабоват, но я не унимался. Я давно с подозрением смотрел на внутреннюю поверхность левого (С)[36] столпа, ограничивающего с севера главный алтарь. Свобода действия была мне предоставлена полная и вот мы добрались и до этого столпа и открыли там, под слоем грубой масляной живописи отлично сохранившегося мозаичного *Аарона*.

С такой халатностью велись в [18]40 – [18]50-х годах работы по реставрации Софийского собора! Но не меньшей халатностью отличились и издатели Софийского Собора – в 5-м томе Древностей Российского государства, издавая Софийскую Евхаристию (в художественном отношении очень плохо), они умудрились на правой стороне показать несуществующим в мозаике одного из апостолов, который и по сей час благополучно стоит на стене.

Приехав в Питер, я делал доклад о своих работах в Императорском Русском Археологическом Обществе и указал на эту оплошность издания, подкрепляя свое указание привезенной мною фотографией.

А. Бычков, тогда верховодивший в Обществе, стал мне возражать и, несмотря на выставленную фотографию, казалось-бы свидетеля неопровержимого, заявил, что все это недостаточно, а нужно запросить духовное начальство Софии. Запросили и в Киеве говорили со смехом об этом запросе. В конце концов И[мператорское] Р[усское] Археологическое Общество решило переиздать Киево-Софийскую Евхаристию по моей копии. Она напечатана в красках на трех больших листах и вложена в издание Общества. Меня не было в России и печатали без меня, причем случайно, или еще вернее нарочно, не поместили под моей копией моей подписи.

В Софии я был, как дома, благодаря о. Кафедральному Протоиерею, который был прямо влюблен в свой храм и всякое мое откровение радовало его как новое обогащение и прославление собора. Без него,

[36] Так в тексте.

я думаю, мне далеко не удалось бы сделать столько в Софии, как это было на самом деле.

Фрески Софийские, казалось, были все открыты. Я попросил дозволение попробовать в оконных амбразурах в нижнем приделе, где почивает Митрополит Евгений[37] и счастье мне улыбнулось, на обеих щеках амбразуры окна, непосредственно перед стеной иконостаса я открыл изображения двух святых неизвестных, но удача ждала меня в окне алтаря, там я открыл изображения двух моих патронов – Адриана и Наталии, с полными надписями. Это выходило что-то вроде награды за мои неусыпные труды.

Я попробовал на южной стороне такие же оконные амбразуры; я стал их очищать, фресок здесь не сохранилось, но, что интересно, оказался сделанный Графтю план церкви, весьма подходящий к Софии.

Но особую сенсацию произвели мои работы в помещении направо от западного входа, древней крестильне.

Читая старинные описания путешественников, посетивших Киев, например Павла Алеппского[38], я заинтересовался крестильней, в которой когда-то стояла яшмовая чаша и пр. и пр. Но была еще другая причина, повернувшая мое внимание к крестильне. Как-то в заседании Церковно-Археологического Общества при Киево-Могилянской Духовной Академии[39] речь зашла о Софии и я, между прочим, выразил мнение,

---

[37] *Евгений* (*Евфимий Алексеевич Болховитинов*, 18/29 декабря 1767 г., г. Воронеж – 23 февраля/7 марта 1837 г., г. Киев) – митрополит Киевский и Галицкий, церковный историк, археограф, библиограф. Был почетным и действительным членом многих ученых обществ: Московского, Казанского, Виленского, Киевского, Харьковского университетов, Российской Академии наук, Медико-хирургической Академии, Общества истории и древностей российских, Московского общества любителей российской словесности, Комиссии по составлению законов Российской Империи и ряда других. Оставил потомкам большое литературное наследие. По завещанию был погребен в Киево-Софийском соборе.

[38] *Павел Алеппский* – церковный деятель середины XVII в., архидиакон, автор важных в историко-этнографическом отношении записок о путешествии в Россию в 1654–1656 гг. Родился в г. Алеппо (ныне – г. Халеб, Сирия). Сын антиохийского патриарха Макария (умер ок. 1670 г.), сопровождал его в путешествии в Россию через Турцию, Болгарию, Молдавию и Украину. Большая часть посвящена описанию природы, нравов, обычаев народов России середины XVII в., содержит сведения о политических событиях, описание монастырей и церквей, светских и церковных церемоний и прочее. Написанные на арабском языке, записки переведены на языки английский (“The travels of Macarius”. London, 1836), русский (Путешествие Антиохийского патриарха Макария в Россию в половине XVII в., описанное его сыном архидиаконом Павлом Алеппским, пер. с араб. В 5 т. М., 1896–1900 гг.) и румынский. Оценка записок опубликована в “Живой Старине” (1900, книга IV, 583–389, А. Яцимирского) и “Convorbie Literare” (XXIV, Пападопуло-Калимаха).

[39] Церковно-Археологическое Общество и музей церковных древностей при Киевской духовной академии были учреждены в 1872 г.

что Юго-Восточная башня, с значительными фресками, есть пристройка к первоначальной Софии. На меня тот час же напали местные знатоки: как это можете Вы утверждать? Где доказательства?

Я спокойно отвечал, что на эти мысли меня наводит то обстоятельство, что башня эта стоит не симметрично с Северо-Западной башней. Если-бы обе башни архитектор задумал одновременно, то по общему правилу, он расположил бы их симметрично.

Когда я вошел в крестильню, я застал там большие весы с гирями и на стене, протоположной входу, на мерцавших там Фресках, я увидал столбы счетов, писанных мелом, крупным почерком. Крестильню освободили от лишнего и мы прежде всего очистили стену с фреской, представлявшей утопление сорока мучеников. Затем пошли дальше и стали очищать от наслоений известки стену, обращенную к церкви и имевшую нишу. По бокам ниши оказались фигуры святых, а в самой нише – Крещение Господне. Но в нише оставался еще белый четырехугольник, конечно известковый; он возбуждал всеобщее любопытство. Собрались все диаконы и пономари, пришел сам Кафедральный Протоиерей о. Лебединцев, и все стали за моей спиной, когда я инструментом старался освободить стену ниши от этого белого пятна.

– “А что, как вдруг за этой стенкой найдете спрятанной какую нибудь драгоценную рукопись, ну, хоть-бы древнейший список Нестора”, говорил мне в волнении о. Лебединцев… Как вдруг белое пятно куда-то провалилось, открылось окошечко и в нем глупое лицо одного из причетников. Это окошечко, очевидно, служило кратчайшим путем между Крестильней и церковью для передачи мелких предметов и т.п. Теперь это окошечко заставлено стеклом с матовым узором.

Это была находка, но еще более интересное было еще впереди. Мы очистили от известковых набросов угол, образуемый стеной с утоплением сорока мучеников и стенкой с нишей. Тут оказалась довольно широкая щель, шедшая далеко вглубь. Я взял шест, насадил на него горящую восковую свечу и вставил ее в щель; оказалось, что стена, составляющая продолжение стены с нишей, покрыта далеко в щели фресковой окраской.

Это еще более подтвердило мое мнение, что башня эта была более позднего происхождения и была приставлена к готовой Софии. Как известно, башня эта имела первоначальный вход в другом месте чем теперь и служила женщинам княжеского семейства для восхождения на полати (хоры) и вероятно была соединена с княжеским дворцом.

Совершенно неожиданный свет на первоначальное убранство Софии пролит был, когда решено было духовенством из холодного храма сделать теплый[40], но при этих же работах стряслась не малая беда.

Между двумя башнями – Юго-Западной и Северо-Западной были расположены крещальня и Западная крытая паперть. Мы знаем, что в этой паперти стоял первоначально известный мраморный саркофаг Ярослава Мудрого, лишь впоследствии перенесенный в один из боковых алтарей, где ему не место, так как мирян не в обычае хоронить в алтарях.

Как место, где поставить калорифер, избрана была площадь бывшей западной паперти. Работами руководил епархиальный архитектор В.Н. Николаев[41]. Перед западным входом в Софию, во всю площадь древней паперти была вырыта яма в глубину фундаментов храма. Туда сходились зеваки и подолгу смотрели в пустое углубление.

Я жил в это время на даче "Кинь-Грусть". И вот как-то около пяти часов вечера к нам во двор дачи вкатил парный фаэтон и из него быстро вылез диакон о. Павел. Он, чуть не бегом, вошел ко мне в гостинную и взволнованным голосом сказал: "Отец Кафедральный Протоиерей дуже просит Вас немедленно приехать в Софию".

- "Почему? Случилось, что нибудь?!" – "Ой, біда, собор валится". У меня в глазах позеленело. Я бросился в фаэтон и через полчаса уже здоровался с о. Лебединцевым, ожидавшим меня у южных ворот. При всей его сдержанности вся его фигура и побледневшее лицо выдавали сильное волнение.

- "Что случилось, отец протоиерей?"

- А вот пожалуйте, и он повел меня в средний корабль. У меня сердце упало: от всех арок вверх шли широкие и длинные трещины.

- Отчего это произошло, о. Протоиерей?

- "Да вот благодаря беспечности Николаева весь фундамент западной стены, где вырыли яму, вывалился и лежит цельной глыбой, вот посмотрите".

---

[40] Решение из холодного храма сделать теплый было принято еще 28 августа 1844 г.: "Для обогревания в зимнее время собора устроить в нем амосовские или духовые, так называемые насадные печи в подвальном этаже и провесть душники в тех местах, где нет древней живописи". Строительство печей было необходимо для поддержания температурно-влажностного режима при проведении живописных работ. Но тогда печи не были устроены.

[41] *Николаев Владимир Николаевич* (1847 г., Царское Село – 11 ноября 1911 г., г. Киев) – епархиальный архитектор в 1875–1898 гг., член Киевской духовной консистории, киевский городской архитектор (1873–1887), член Городской управы, который отвечал за строительное дело (1887–1889), архитектор Киево-Печерской лавры (1893–1899), академик архитектуры (с 1892 г.).

Мы подошли к западной стене, все было так, как сказал о. Протоиерей! София несомненно рухнула бы в этой части, если-бы не остановила движение Северо-Западная грузная башня.

- "Николаев уверяет, что движение дальше не пойдет, продолжал о. Протоиерей, щели, он говорил, замажем. Но, что делать с мозаикой, посмотрите, вот на столбе над архангелом Гавриилом, видите каким страшным пузырем отстала тут мозаика?" Я пригляделся в сумерках и убедился, что один из круглых медальонов, с одним из сорока мучеников, отстал пузырем и с одной и другой стороны зияют черные щели, так что кулак можно всадить.

- "Бога ради, прошу Вас, взволнованно заговорил опять о. Протоиерей, укрепите нам мозаику". Я перекрестился и сказал: – Теперь уже поздно, рабочие мною распущены: утро вечера мудренее, завтра приеду чуть свет, а пока прикажите поставить леса, чтобы подрештоваться.

Весь следующий день ушел на поправку. Леса мы поставили скорешенько; я влез, чтобы подробно осмотреть положение мозаики. Изображение не было попорчено, мозаика отстала, как лист картона. Прижимать ее обратно к стене? Для этого у меня не было ни личной опытности, ни опытных рабочих, да просили меня принять меры только чтобы этот кусок мозаики от тяжести не отвалился. Отец Протоиерей Лебединцев уверял меня, что они подымут вопрос о починке всех мозаик и тогда и этот кусок будет приведен в окончательный порядок.

Обдумав все, я порешил так: взять редкую медную сетку, так называемое медное полотно, приложить ее вплотную к мозаике с лица, а концы загнуть за углы стены, где не было ни мозаики ни каких нибудь других изображений и там, концы эти, прикрепить к стене. Дело шло о *временной* мере, но, увы, если Вы и теперь войдете в Софийский Собор, то на левом алтарном столпе, выше архангела Гавриила, увидите на одном из сорока мучеников, как бы черную вуаль, это так потемнела моя медная сетка. Печально! Но мозаика все таки не упала! Не упала и по прежнему ждет починки.

Это было прискорбное событие, но устройства отопления оно не остановило. В яме установили калорифер, над ним устроили крытую застекленную паперть, и стали рыть внутри церкви канавы для проложения труб.

При устройстве крытой паперти также произошел курьез, благодаря тому же епархиальному Архитектору. По бокам западного входа стояло по большой колонне из белого греческого мрамора. В эпоху барокко, вероятно, эти колонны наверно принадлежали к первоначальному

убранству главных западных врат. И вот, вместо того, чтобы идти от данного, архитектор Николаев выбросил эти колонны во двор и они, кажется, до сих пор валяются снаружи у северной стены Собора.

Когда началось рытье канав внутри собора, я просил Митрополита благословления понаблюдать за этой работой с археологической стороны. Переговоры с соборянами привели к тому, что мне предоставлено было все, что найдется старинного под полом Собора, складывать в Крестильне, где уже поставлен был старенький комодик и в его ящиках были сложены отдельные камешки мозаики, откуда то упавшие.

[Для устройства отопления в Софийском Соборе в 188… году вдоль и центрального нефа были проложены канавы][42]. Вот тут, в канавах, стали появляться из земли документ за документом, свидетельствующие о великолепии бывшего убранства собора Ярослава [Мудрого].

Главных канав было две: одна доходила прямо от западных врат к солее против царских врат, а другая перпендикулярно к ней, шла вдоль солеи всех алтарей. Стали появляться куски белого мрамора, один другого интереснее. Близко от солеи найдены были четыре беломраморные капители византийского типа. Две были побольше и две значительно меньше.

Мне приходило в голову, что две большие капители могли быть от мраморного кивория, конечно стоявшим над главным престолом Софии, а две меньшие могли быть от низкой алтарной преграды, также наверно, отделявшей алтарь Софии от остальной церкви.

Далее шли беломраморные притолоки и косяки дверей. Я ежедневно по нескольку раз приходил в Софию посмотреть на эти работы и, вот как-то под вечер, сижу на стуле над рабочими, ковыряющими пол против последняго алтаря с северной стороны; под лопатами что-то забелело. – Стой, брось лопаты, обирай землю совочком – и я передал им железный совочек, который в это время я носил постоянно при себе.

Стали осторожно огребать землю и что-же, – под полом был погребен огромный беломраморный косяк двери с великолепным византийским орнаментом.

Я был вне себя от радости. Вдруг слышим побрякивание ключей и грудной голос диакона о. Павла: “вже пізно, будемо зараз зачинять”. – Нечего делать, надо убираться.

- Завтра, – говорю я рабочим, я приду рано, пожалуйста, до моего прихода не трогайте этого мрамора. Можете себе представить какой был мой сон. В пять часов утра я был уже на ногах, в шесть открывали собор

[42] Это предложение дописано от руки.

и я вошел с церковниками и рабочими. Лечу к вчерашнему мрамору и, о ужас, вижу его разбитым пополам.

- Кто это сделал [?]

- Та мы ж, – отвечают рабочие.

- Зачем его разбили [?]

- А о. Павел казав.

Я оборачиваюсь. О[тец] Павел стоит в ближайшей арке, вопрос был ясен на моем лице.

- Та оце так легче буде перенести, – спокойно отвечает о. Диакон.

И вот в чьих руках находятся наши национальные драгоценные церковный древности [!] Находка всех этих мраморных деталей, существование двух мраморных колон у западного входа, окрашенных "под мрамор" и украшенных, написанной масляной краской, виноградной лозой, наличность двух огромных колонн из белого мрамора, валявшихся уже к моему приезду на Софийском дворе у северных стен храма, существование, известное мне, еще одной большой беломраморной колонны в полу придела, где похоронены митрополиты Евгений [Болховитинов] и Платон [Городецкий]. Все указывает, как не надо лучше, что св. София Киевская была одета мрамором в разных местах.

Ближайшею задачею для выяснения этого вопроса должно быть полное обследование подпольных частей собора. Кроме частей мраморной отделки были найдены кафельные разноцветные плитки от древнего пола Софии. Кафельные полы попались мне во Владимире-Волынском в двух церквях: в Мстиславовом соборе XII в. и в церкви за городом над рекой Лугом, известной под названием "Старая катедра".

Наиболее значительные остатки кафельного пола оказались в Мстиславовом храме; я сделал с них масштабный чертеж в том порядке, как они лежали и нанес соответствующие цвета. Кафли были разноцветные: зеленые, желтые, коричневые, гладкие, но были также кафли, на которых по гладкому цветному фону были наведены узоры.

Цветные полы были, конечно, в общем обычае в церквах, – кафельные полы, как наиболее дешевые, естественно, преобладали. Но могли быть цветные полы также и из плиток разноцветных каменных пород, как например такого пола следует указать на небольшой его остаток в Десятинной церкви перед престолом.

В мусоре пола попадались также обломки древних бронзовых принадлежностей храма, кубики мозаики и обломки окон в виде свинцовых переплетов с западными в них стеклами.

Под впечатлением этих находок соборяне, воодушевившись, говорили, что при Софии устроят музей, но, увы – все древности, сложенные в крестильне, и теперь еще ожидают этого почетного помещения в музее, чего они безусловно заслуживают.

У меня была еще одна задача, которая послужила для меня поводом еще подробнее ознакомиться с состоянием знаменитых Софийских мозаик. Совершенно неожиданно для себя я получил письмо Председателя Московского Русского Исторического Музея графа Алексея Сергеевича Уварова[43], в котором он просил меня сделать копию в натуральную величину с Софийской Евхаристии для Исторического музея. Копия должна была заключить всю евхаристию, за исключением двух последних столпов – на право и на лево[44].

Такое предложение было для меня весьма лестно. Но как выполнить эту задачу [?] Сделать живописную копию, без передачи мозаичных кубиков – это было нетрудно, но такая копия не передавала бы впечатление оригинала. Если писать "на глазок" кубики, то кроме того, что это была бы каторжная работа, она бы дала в результате подделку, а не добросовестную копию.

Леса в Софийском соборе вновь были поставлены по окружности абсиды и я заперся там один, чтобы при неудачах не иметь подле себя чужих глаз. Первое, что мне пришло в голову – это попробовать эстампировать мозаику бумагой. Византийцы сажали кубики в тесто из извести и запаренных и давленных вместе с известью хлебных зерен. Естественно, что при этом отдельные кубики садились не вполне под одну идеальную поверхность, а некоторые чуть глубже, некоторые с небольшим наклоном и между ними оставались щелочки и в эти миниатюрные пустоты торчали острые краешки.

Следовательно, Софийская мозаика по своей поверхности, представляет мелкий барельеф и, как всякий плоский барельеф, могла быть оттиснута на бумагу. Для опыта я избрал изображение [Святого] Николая в ярусе литургистов. Я взял белую протекучку, вот чем отжимают чернило,

---

[43] *Уваров Алексей Сергеевич* (1828–1884 гг.) – граф, известный археолог. В 1857 г. учредил Уваровские премии при Академии Наук, был избран управляющим отделом русской и славянской археологии. Изучал памятники искусства в Италии и Греции. В 1864 г. был избран бессменным председателем Московского археологического общества. В 1881 г. вышел 1-й том его сочинений: "Археология России. Каменный период". Завершилась его деятельность устройством Исторического музея в Москве. К июню 1883 г. коллекции были собраны и часть музея открыта. Автор отдельных трудов и публикаций в "Древностях", издании Московского Археологического Общества, а также "Археологическом Вестнике".

[44] Так в тексте.

увлажнил листы и влажными стал накладывать на мозаику Николая; затем я начал осторожно простукивать по бумаге платяной щеткой и кубики мозаики стали появляться на бумаге в виде оттиска. На некоторых кубиках бумага прорывалась, я тогда стал накладывать второй слой бумаги и где опять появлялись дырочки, я закладывал их мелкими кусочками бибулы и когда все малейшие щели были прикрыты – я широкой малярной кистью прошел всю поверхность жидким клейстером и снова наложил увлажненную бумагу, которую начал плотно тампоновать щеткой.

Через двое суток я снял целиком эстампаж мозаичного образа Николая, на котором с наружной стороны остался резкий след мозаичных кубиков. Этим решен был вопрос о механическом воспроизведении рельефа мозаики, – но предстоял другой – какой материал найти достаточно прочный, чтобы он выдержал тяжесть эстампажа с мозаик в натуральную величину. Денек, другой и я придумал.

Случайно подвернулося мне под руку обрезок английской холщовой [?] кальки, подвернулся в самом Софийском соборе, я приложил его к мозаике и стал тереть валявшимся здесь же мелким гвоздем и мне оставалось только воскликнуть: “Эврика”. Все кубики мозаики отгравировались с полной отчетливостью.

На следующий день я взял шесть самых опытных из моих помощников и дело началось. Мы навешивали полосу английской кальки, укрепляли ее чем только было можно и гравировали кубики тупыми гвоздями. Когда рельеф был готов, мы, не снимая кальки, прочерчивали краской контуры отдельных тонов мозаики. Когда и это было готово – мы снимали кальку, вешали ее рядом с эстампированной частью мозаики и копировали его, красками, добиваясь передачи даже случайных оттенков отдельных мест, даже отдельных кубиков.

Получилась такая копия, по которой, если бы мозаика упала, – чего, Боже, сохрани – можно было бы по моей копии ее восстановить.

К осени работа была готова в отдельных полосах, но кроме того я по новому заказу из Исторического музея сделал точно такие же копии с мозаичного Благовещения в двух кусках.

Время было возвращаться в Петербург.

Отдельные полосы (их кажется было 11) предстояло соединить в одну целую картину. Следовательно, отдельные полосы надо было наклеить на одну цельную поверхность, скорее всего на парусину. Да, но каким клеем [?] Водяной клей был непригоден, так как он сейчас же растворил бы желатин кальки и вся рельефность пропала бы.

Я поехал к Дмитрию Ивановичу Менделееву[45]. Я рассказал ему в чем дело, и просил указать мне какой-нибудь безводный[46] клей. Дмитрий Иванович по обыкновению начал ерошить свою кучу волос, приговаривать: “Да, это надо поискать, поискать”. Толку от этих поисков впрочем не последовало. Как тут быть [?]

Мне пришло в голову попробовать гуттаперчевый клей и я поехал на гуттаперчевую фабрику. Мне предложили дать кусочек копии с мозаики для опыта, – я дал им из моих отдельных этюдов с мозаики небольшой кусок, на котором особенно отчетливо и резко отгравировались кубики и получил его от них плотно наклееным на холстину, но весь рельеф кубиков, увы, пропал.

Опять неудача.

Вмешался мой закадычный друг – Иван Иванович Шишкин[47], знаменитый наш пейзажист.

- Ну, что ты братец, Адриан, толчешся без толку и только время теряешь. Возьми мой клей, которым я постоянно склеиваю картины и будешь доволен.

- Какой такой твой клей [?]

- Да сильно вареные свинцовые белила приклеивают крепко, милое дело.

Это было откровение. В моем распоряжении была громадная зала в “…”[48] на университетском дворе. Мы сейчас же натянули громадный холст на самом полу, намазывали белилом изнанку мозаичной копии и соответствующее место на холсте и плотно притирали. Дело шло отлично, но не без некоторого осложнения. Дело в том, что сквозь мелкие дырочки на кальке пролезало белило и его пришлось тщательно соскабливать и смывать пятнышко за пятнышком. Наконец моя мозаичная копия была наклеена и повалил народ – знакомые и незнакомые, хоть через щелочку двери заглянуть на привезенное чудо.

---

[45] *Менделеев Дмитрий Иванович* (1834–1907) – русский химик, открывший Периодический закон химических элементов, разносторонний ученый, педагог, общественный деятель, член “Союза Русского народа”.

[46] В машинописном варианте слово “разводный” исправлено на “безводный”.

[47] *Шишкин Иван Иванович* (13/25 января 1832 г., г. Елабуга (ныне Татарстан) – 8/20 марта 1898 г., г. Санкт-Петербург) – русский живописец, один из крупнейших мастеров реалистической пейзажной живописи. Академик (1865 г.), профессор (1873 г.), руководитель пейзажной мастерской (1894–1895) петербургской Академии художеств. Член-учредитель Товарищества передвижных художественных выставок (Передвижники).

[48] В тексте оригинала отсутствуют несколько слов, которые предполагалось заключить в кавычки.

Надо было вооружиться терпением и выждать, пока белило засохнет. Когда наступил этот срок, мы еще прошли крепкими вощеными нитками соединения каждых двух соседних полос.

Справиться с Благовещением после такой каторжной работы было уже пустым делом.

Следующим летом я повез свои копии в Москву.

1916 г.

[Послесловие Н. Прахова]

У каждого читающего эти воспоминания невольно может возникнуть вопрос: как это так случилось, что производивший очистку и реставрацию живописи Софийского собора архитектор Ф.И. Солнцев, человек знающий и солидный, проглядел существование мозаики в куполе [?]

Отец мой, проф. А.В. Прахов, в беседе с художниками, интересовавшимися этим вопросом, давал вполне объективное объяснение, сводившееся к следующему: Солнцев был слишком загружен Высочайшими поручениями в Петербурге, чтобы самолично обследовать все стены собора и целиком посвятить себя руководству и наблюдению за реставрационными работами. В купол, как самую высшую точку рештований, вероятно не лазил[49], во всяком случае не касался рукой его дна, иначе заметил бы сам, что углубления, напоминающие гнезда выпавшей мозаики – на самом деле благополучно уцелевшая мозаика.

Мозаика в наше время набирается итальянскими мастерами на плотной бумаге. Кубик за кубиком наклеиваются лицом вниз и набранные куски по высыхании клея прикладываются к свежей цементной штукатурке стены и прижимается для сохранения ровной поверхности.

В древности, мастер набиравший мозаику, втыкал кусок за куском разноцветной смальты в штукатурку, сделанную из смеси извести, толченого кирпича и запаренных, давленных хлебных зерен, а потом выравнивал деревянной правилкой.

Так можно было работать на гладкой стене. Не то было, когда приходилось работать в куполе. Вогнутая поверхность не позволяла выравнивать мозаику, приходилось втыкать кубики “на глазок”, а при таком способе, вполне естественно, что одни кубики втыкались случайно глубже других. Снизу, при большой высоте купола и отсутствии бокового скользящего света, все эти случайные неровности не были видны. Впоследствии, когда при обновлении храма хотя бы раз закрасили масляной

[49] Так в тексте.

краской всю мозаику, – вся эта поверхность такой мозаики должна была казаться выпавшей и не существующей для лиц, не посвященных в таинство такого рода реставрации.

Так думали не только случайные посетители Софийского собора, но и киевские археологи, не потрудившиеся добраться до дна купола.

Вспоминая прошлое, незадолго до своей кончины (род[ился] 4/16 марта 1846 [года], умер 1/14 мая 1916 г[ода]), отец мой припомнил лишь главнейшие моменты своей работы в Софийском соборе и поэтому, говоря об очистке стен от слоя позднейшей масляной живописи, упомянул лишь открытие им фресок:

1) двух неизвестных святых в амбразуре окон в приделе, где почивает митрополит Евгений [Болховитинов];

2) Адриана и Наталии в окне алтаря и

3) План церкви, весьма подходящий к Софии, прочерченный чем-то острым на южной стороне.

В своей автобиографии, напечатанной в сборнике "Биографический словарь профессоров и преподавателей Императорского С[анкт]-Петербургского Университета за истекшую третью четверть века его существования 1869–1894 гг., том второй. – С[анкт]-Петербург, типография и литография Б.М. Вольфа, Фонтанка, 92, 1896 г." – он пишет: "продолжавшееся изучение Киев-Софийского собора (1884 г.) дало в результате, кроме открытия уже упомянутых выше мозаик, еще открытие фресок, до сих пор всего 22 лика, не считая фрагментов лицевых же изображений и орнаментов. Некоторые лицевые изображения с сохранившимися надписями: св. Дмитрий (стратилат), Иоанн Предтеча, св. Евстафий (Плакида), фресковое повторение запрестольной мозаичной иконы с монограммами М.Р. - [50], св. Адриан и Наталия, св. Домн и др."

Вот что пишет по поводу мозаики составитель "Описания Киево-Софийского собора", скрывший свое имя под инициалами П.П.Л. (Киев, типография Е.Т. Кернер, Большая Владимирская ул[ица], дом Сетовой, 1882 г., стр. 31-я): "Мозаическими изображениями был украшен и главный купол. Еще в половине 16-го века антиохийский диакон Павел, сопровождая своего патриарха Макария, видел здесь мозаические лики Господа Вседержителя, ангелов и 13 апостолов, а по углам 4-х евангелистов".

"Все это, – пишет он о Софийском куполе, – украшено царственной мозаикой, золотистой, с удивительными узорами и с жреческими [?], точно также как и 4 арки, на которых лежит купол".

[50] В тексте оставлен пробел.

"Цел при нем был тогда и мозаический образ благословляющего Спасителя на предпрестольном коробовом своде. Мозаикой купола восхищался даже в 1807 году князь Долгорукий, путешествовавший по России через Киев, как об этом значится в описании его путешествия, но в 1823 году мозаики уже не было здесь, а ныне виднеются по стенкам купола только гнезда бывшей мозаики в виде шероховатой поверхности. Слабые очертания фигур Спасителя и 4-х ангелов, впрочем еще заметны были для расписывавших вновь купол этот в 1845 году. Взамен осыпавшейся мозаики написаны масляными красками вновь: в дне купола – Бог Отец, окруженный 4-мя шестикрылыми Серафимами, а ниже серафимов 12 ангелов, из коих 2 на восточной стороне держат нерукотворный образ Спасителя, а 2 на западной стороне, диск с начертанными на нем буквами ΙΣ. ΧΡ. В фонаре купола написаны между окнами апостолы Петр, Павел, Іаков, Андрей, Варфоломей, Матфей, Филипп, Фома, Іаков, Симон, Іуда, Фаддей, Филипп".

Из этого сообщения мы можем сделать два вывода: 1) что мозаику в куполе впервые записали маслянной краской в период между 1807 и 1823 гг. и 2) что архитектор Ф.И. Солнцев до дна купола не подымался, иначе и он бы заметил бы "слабые очертания фигур Спасителя и 4-х ангелов", которые видели лица, расписывавшие вновь этот купол в 1845 году. Спрашивается: почему же эти живописцы не попробовали сами очистить мозаику [?]

Можно ответить на этот вопрос двумя предположениями: первое – что мастера эти были специалистами невысокой квалификации и второе – что им было выгодно расписывать купол, чем очищать краску, под которой скрывалась мозаика. Возможно, что и они принимали "шероховатую" поверхность купола за гнезда бывшей мозаики, как это думал П.П.Л. в 1882 году, как раз в то время, когда профессор А.В. Прахов производил свои исследования над памятниками Киевской церковной старины.

Что касается гвоздей с крупными плоскими шляпками, которыми по выражению моего отца "чья-то добрая рука, ревнуя о старине, пришила к кладке края оставшейся мозаики" – можно предположительно сказать, что сделано это было до 1823 года, когда "мозаики уже не было", как сообщает П.П.Л.

Такой способ крепления при отсутствии специалистов, знающих технику мозаики, повидимому был довольно распространенным. На стр. 40-й описания "Возобновление Киево-Софийского собора в 1843–1853 гг." – П.Г. Лебединцева мы читаем следующее: п. 7) "что касается мусеи или мозаики, уцелевшей на алтаре, на передних частях алтарных

телонов и на арках, поддерживающих главный купол собора, то по ближайшем освидетельствовании академиком Солнцевым, оказалось, что она нигде не обваливается, а в случай, если бы где случилось в ней порча, то Солнцев полагает на повредившиеся места вколотить гвозди, перевить их медною проволокою, затереть алебастром с известью и записать под мусию масляною краскою. Не видно, однакож, чтобы в этом оказалась где-либо необходимость".

Как ни кратки воспоминания моего отца, но мне кажется они в некоторых частях дополняют производимое теперь исследование Софийского собора тем, что:

1) подтверждают высказанное Г.И. Говденко[51] предположение, что София была расписана фресками не только внутри, но и снаружи. Если

[51] *Говденко Георгий Игнатьевич* (18/31 января 1909 г., с. Голики, Ильинецкого р-на, Винницкой обл. (в то время – Липовецкого уезда Киевской губ.) – 22 марта 1983 г., г. Киев) – архитектор, реставратор, директор Государственного архитектурно-исторического заповедника "Софийский музей" (1944–1949 гг.). В 1923 г. окончил Ильинецкую среднюю трудовую школу. В 1923–1925 гг. учился в Ильинецкой механической профессиональной технической школе. С сентября 1927 г. по направлению завкома сахарного завода поступил в Киевский Лесо-Технический институт (тогда факультет КПИ), где обучался до июня 1932 г. В этом же году поступил в Киевский инженерно-строительный институт на архитектурный факультет, который окончил в 1937 г., получив квалификацию архитектора. В 1934–1937 гг. работал во Всеукраинском музейном городке, в должности ассистента по реставрации и исследованию памятников архитектуры. С января 1937 г. зачислен в штат Государственного Архитектурно-Исторического заповедника "Софийский музей" (бывший филиал Музейного Городка), на должность старшего научного сотрудника, а впоследствии – заведующего архитектурным отделом. С мая 1939 г. назначен заместителем директора Софийского музея по научной части. В июне 1941 г. призван в Красную армию, откуда в числе других специалистов и научных работников был направлен в Среднюю Азию в г. Ташкент, где был зачислен инженером, а затем – архитектором в "Росстанкопроект" наркомата танковой промышленности (впоследствии "Гипростанок"). В феврале 1944 г. через ЦК КП (б) Узбекистана был отозван с работы и направлен в распоряжение ЦК КП(б)У, откуда направлен в распоряжение Управления по делам архитектуры при СНК УССР и зачислен на работу в украинский филиал Академии Архитектуры СССР в должности и.о. директора Государственного архитектурно-исторического заповедника "Софийский музей". Работу в музее совмещал с преподаванием истории архитектуры в Киевском Государственном Художественном Институте. В октябре 1949 г. поступил на работу в архитектурно-проектную мастерскую треста "Строймонумент" Управления по делам архитектуры при СМ УССР. 1 декабря 1971 г. вышел на пенсию. См.: *Преловська І.* Діяльність Г.Г. Говденка як директора Державного архітектурно-історичного заповідника "Софійський музей" // Київ і кияни. Матеріали щорічної науково-практичної конференції. К., 2005, вип. 4, с. 177–187; *Преловська І.* Сторінки історії // Національний заповідник "Софія Київська" / Автори-упорядники Ж. Арустамян, Л. Виногродська, О. Дивавіна та ін. К., 2004. с. 9–26; *Преловська І.* Документальні відомості про Софію Київську в 1941–1945 рр. // Болховітіновський Щорічник 2010 / Відповід. ред. К. Крайній. К., 2011. с. 222–245; *Преловська І.* Софійський заповідник у 1941–1945 рр. // Пам'ятки України. Історія та культура, 2011, № 3–4 (167–168), липень-грудень, с. 64–79.

сырость не сделала свое вредительское дело, вероятно и сейчас, просунув в щель между стеной храма и южной башни (в крестильне) не восковую свечку, а электрическую лампочку, можно будет увидеть следы фресковой живописи.

2) Можно не предположительно, а с уверенностью сказать, что лежащие в музее две мраморные колонны те самые, что украшали западный вход в Софийскую паперть. Я помню их в гимназические годы – окрашенные "под мрамор", с вьющейся вокруг виноградной лозой с зелеными листьями и фиолетовым виноградом, они долго валялись во дворе собора.

3) С помощью негативов фотографий, снятых моим отцом с найденных под полом обломков мрамора, можно будет уточнить какие куски были извлечены из-под пола при установке калорифера.

Заканчивая свое сообщение, позволю себе прочесть Вам, как образчик бесцеремонного искажения фактов, выписку из газеты "Вечерняя Москва" от 23 сентября 1938 года. Анонимный автор приписал моему отцу варварское обращение с памятниками церковной старины.

Вот он пишет: "Реставрация Софийского собора. Киев, 22 (ТАСС). Вчера в Софийском соборе закончилась реставрация мозаичных композиций центральной абсиды – "Оранта" и "Евхаристия" – работы византийских мастеров XI века. "Оранта" – молящаяся Мария ("Оро" – по-гречески – "молиться") была грубо искажена в XIX столетии "реставратором Праховым". Он залепил Марии лицо и руки, а затем нарисовал их эмалевыми красками. Теперь краска снята и под ее слоем обнаружен прекрасный по мозаичной технике рисунок лица. "Евхаристия" – таинство причастия – большая композиция. Она также подверглась варварскому разрушению тем же Праховым. Чтобы укрепить на стене мозаику, Прахов вбивал в нее болты. Теперь выпавшие куски мозаики укреплены, болты вынуты и трещины заделаны. Промывка и укрепление мозаики продолжается. В 1940 году работы будут производиться в нижней части абсиды, в центральном куполе и на пилонах".

Дальше идет краткая историческая справка о Софийском соборе. Повидимому, автор корреспонденции плохой филолог: "Оро" не по-гречески, а по-латыни обозначает "молись".

Прочитанные мною только что воспоминания проф. А.В. Прахова, вполне мне кажется, опровергают эту неизвестно кем и зачем переданную по телеграфу клевету. Можно только пожалеть, что […] живучи, что не изжиты полностью в наше время.

Научные исследования обычно являются результатом коллективной мысли и обмена опытом. Алексей Максимович Пешков – Максим Горь-

кий[52] – по поводу Мессинской катастрофы 1908 года[53], в беседе со мной на острове Капри, выразил уверенность в том, что когда наука перестанет быть достоянием только отдельных умов, отдельных специалистов-ученых, а станет достоянием всего мирового пролетариата, коллективным творчеством всего человечества – пролетариат обязательно найдет какое-нибудь средство против этих самых "terremoto" (землетрясений).

Не знаю, доживем ли мы до такой блестящей победы над стихией коллективной мысли, но глубоко уверен в том, что в области производимых нами исследований – деловое сотрудничество коллектива и обмен соображениями о ходе и результатах работы крайне необходимы и полезны. Часто "мелочи" наталкивают мысль исследователя на верный путь, дающий блестящие результаты.

Очень желательно обмен опытом и наблюдения печатать в специальном органе, посвященном вопросам строительства и археологии. Крайне необходимо сейчас же готовить кадры специалистов в области фресковой живописи, мозаики и реставрационных работ.

Нашим предшественникам приходилось в их работе идти ощупью, путем догадок и проб, технические процессы которых в большинстве случаев не опубликовывались и умирали вместе с производивших открытия работниками.

Сейчас мы имеем возможность отвести участок стены, на котором последовательно показать весь процесс очистки древней фрески от наслое-

---

[52] *Максим Горький* (*Пешков Алексей Максимович*, 28 марта 1868 г., г. Нижний Новгород – 18 июня 1936 г., г. Москва) – советский писатель, драматург, публицист. Начал печататься с 1892 г. под псевдонимом Максим Горький в журналах и газетах. В 1905 г. стал участником революционных событий, писал прокламации. В 1906 г. ездил в Америку, где написал роман "Мать". В 1913–1921 гг. жил в России. Жил в емиграции в 1921–1931 гг., но вернулся в СССР, где продолжил писательскую деятельность, основал несколько журналов и издательских серий.

[53] *Мессинская катастрофа* (землетрясение) произошла ночью 28 декабря 1908 г. в городах Мессина, Реджо-ди-Калабрия и еще 40 окрестных селениях (Южная Калабрия, Италия). В результате землетрясения силой 7,5 баллов, которое сопровождалось тремя гигантскими волнами цунами с интервалами в 15 минут и пожаром от взрыва нефтехранилища, погибли около 160 тыс. чел. На помощь пострадавшим пришли экипажи кораблей эскадры Балтийского флота, которые находились вблизи сицилийского побережья Средиземного моря (линкоры "Цесаревич" и "Слава", крейсера "Адмирал Макаров" и "Богатырь"). Тысячи жителей Мессины получили медицинскую помощь и были эвакуированы в госпитали Палермо, Неаполя, Сиракуз и Катании. В 1911 г. делегация Италии во главе с епископом Д'Арриго вручила от имени благодарных жителей Мессины золотую медаль русским морякам балтийской эскадры, прибывших на крейсере "Аврора". Мессинская катастрофа примечательна тем, что получила своего описателя – Максима Горького, описавшего ее в своей книге "Землетрясение в Калабрии и Сицилии". Мессинская катастрофа примечательна также тем, что после нее в первый раз провели анализ картины разрушений и выработали рекомендации по строительству в сейсмоопасных зонах.

ния веков. Можно проделать пробу освежения фресок путем осторожного закрашивания облезлых фонов яичными, восковыми и силикатными красками в тех местах, где фресковая краска поцарапана замазывавшими живопись штукатурами и малярами.

В бытность мою в Неаполе и Помпее, я имел возможность убедиться в том, что так называемые "помпеянские фрески" на самом деле выполнены комбинированным способом, путем наложения красок "al fresco" по сырой штукатурке – живописный подмалевок с затеками и последующей обработкой деталей по сухой поверхности, вероятно красками на соке из винных ягод или восковыми, ложащимся невысоким рельефом.

Все эти технические приемы наружной и внутренней отделки стен скоро нам пригодятся, когда будут восстанавливать разрушенные города и кадры молодых специалистов крайне необходимы.

Будущее – молодежи, а нам, старикам, остаются воспоминания и передача новому поколению своих знаний и ошибок, на которых учаться только тогда, когда их не повторяют.

[Сообщил Николай Прахов][54]

Прилагаю и прошу сохранить:

1) кальку, копию фрагмента мозаичного орнамента в куполе Софийского собора с надписью Ⓐ ΠΕΤΡΟϹ, исполненную в величину оригинала А.В. Праховым[55].

2) Список помощников проф. А.В. Прахова, работавших под его руководством в Софийском соборе, составленный мною в виде табели на основании рабочего дневника моего отца.

3) Выписку из того же дневника – обмер "Евхаристии" Софийского собора.

4) Два экземпляра уменьшенной копии "Евхаристии" Софийского собора, отпечатанной по оригиналу проф. А.В. Прахова в типографии Василия Степановича Кульженко в 1911 году в ограниченном количестве экземпляров, не поступавших в продажу.

В настоящее время мы имеем возможность воспроизвести более совершенным способом, чем хромо-литография, мозаики и вновь открытые фрески Софийского собора, что необходимо осуществить.

Н[иколай] П[рахов].

НА НЗСК, НАДР 415/20, л. 3–26.

---

[54] Автограф Николая Прахова.

[55] После этого пункта есть запись "– Нет" и подпись архивиста.

Андрей Пучков

“ЯЗЫК ТРИБУНА С СЕРДЦЕМ ЛАНИ”
Два письма Юлиана Кулаковского Иннокентию Анненскому[1]

Иннокентий Анненский был щедро
вознагражден посмертной славой
за прижизненную безвестность.
М. ГАСПАРОВ

Филологи-классики Юлиан Кулаковский, сделавшийся византинистом, и Иннокентий Анненский, ставший русским поэтом, были одногодками. Кулаковский родился в поповской семье в июле 1855 года на западе империи в Паневежисе, Анненский в августе на востоке, в Омске, в семье начальника отделения Главного управления Западной Сибирью. Учись они вместе, могли быть на “ты”, но в те времена междворянское панибратство не приветствовалось. По окончании гимназий (Кулаковский – виленской; Анненский – питерской “Человеколюбивого общества”) начали преподавать древние языки: Кулаковский в Императорском университете св. Владимира, Анненский в столичной гимназии Ф. Бычкова (позднее – Я. Гуревича). Кулаковский дослужился до генерала римской словесности, Анненский – до генерала словесности изящной. Оба глядели на свое письменное дело печальными глазами профессионалов.

Публиковаться начали тоже почти одновременно. Анненский полуанонимно – за подписью “И. А-ский” – в марте 1881-го в “Журнале Министерства народного просвещения” выступил с рецензией на книгу А. Малецкого “Историческая и сравнительная грамматика польского языка” (“Gramatyka historyczno-porywnawcza języka polskiego”, Lwów, 1879). Кулаковский годом раньше в том же ЖМНП выступил с объемистой ученой статьей “Praemiae Militae <награждение солдат> в связи с вопросом о наделе ветеранов землей” (1880, июнь). Скорее всего, он, как и Анненский, не внял доброму принципу до тридцати лет не печататься (чтобы после не было стыдно). Непослушного Анненского об этом предупредил старший брат Николай (основоположник российской статистики); Кулаковского, рано

[1] Считаю живой необходимостью и приятным долгом выразить искреннюю признательность моему другу Евгению Жаркову, автору фундаментальной монографии “Страна Коктебель” (К., 2008), который по моей просьбе в Российском государственном архиве литературы и искусства сделал список публикуемых писем. Собственно говоря, их публикация оказалась возможной благодаря доброй услуге Е. Жаркова.

оставшегося без отцовского попечения, предупредить было некому, и оба в положенные 25–26 лет начали публикаторскую карьеру.

Вот женились несходно. Анненский сделал это рано (в 1879 г.), еще студентом влюбившись в овдовевшую Надежду (Дину) Валентиновну Хмара-Барщевскую (урожд. Сливицкую, 1841–1917). Разница в возрасте – четырнадцать лет. Анненский был поэт, и здесь все понятно. Кулаковский был ученый, и здесь тоже все понятно: будучи доктором наук и ординарным профессором, в 35 лет (в 1890 г.) женился на Любови Николаевне Рубцовой, дочери Виленского городского головы. У Анненских был общий сын Валентин, ставший поэтом В. Кривичем (1880–1936), издававшим рукописи отца; у Кулаковских двое сыновей: Сергей (1892–1949) и Арсений (1893–1930-е), из которых первый умер профессором русской словесности в Лодзи, второй – лузером, от сифилиса, подхваченного с киевской потаскухой. О Дине Анненской излишне язвительно и потому неточно воспоминал Б. Варнеке: “Чуть не студентом И.Ф. женился на вдове, матери своего товарища по университету, увлеченный ее красотой, о которой догадываться можно было по тем молодым ее портретам, какие висели у него в кабинете. Теперь это была дряхлая, высохшая старуха, по крайней мере на 25 лет старше своего цветущего мужа. <…> Знатная смоленская дворянка, где у нее оставались еще какие-то владения, она была замужем первым браком за каким-то не то губернатором, не то предводителем дворянства, и вот к этому кругу она целиком и принадлежала и по своему облику, и по своим вкусам, вероятно чувствуя себя очень дико среди тех ученых и педагогов, в среду которых поставил ее брак с И.Ф.”[2]. О супруге Кулаковского даже таких мемуаров не осталось. Об этих женах, пожалуй, не стоило бы упоминать – как и вообще о женах великих людей (за редкими исключениями), – если бы они не были персонажами публикуемых писем.

Кулаковский всю жизнь читал римскую словесность в Университете св. Владимира, Анненский менял директорство в гимназиях: Коллегия Павла Галагана в Киеве (1891–1893 гг.), Восьмая мужская в Петербурге (1893–1896 гг.), престижная Николаевская в Царском Селе, “славившаяся прекрасной постановкой классического образования”[3] (1896–1906 гг.); в последние годы – 1906–1909 – вынужденно инспекторствовал в Санкт-Петербургском учебном округе. С этой должности “был уйден” за месяц до кончины. Ан-

[2] *Варнеке Б.В.* И.Ф. Анненский // Памятники культуры. Новые открытия: Ежегодник’1981. Л., 1983, с. 73.
[3] *Фролов Э.Д.* Русская наука об античности: Историограф. очерки. СПб., 1999, с. 356.

ненский умер в 54 года: от паралича сердца на ступеньках столичного Царскосельского (Витебского) вокзала по пути на заседание Общества классической филологии и педагогики – читать доклад о Еврипиде. Кулаковский умер в 64 – в феврале 1919-го, от эмфиземы легких и “слабости сердца” через два дня после прихода большевиков. Отчего русские поэты менее долговечны, чем русские ученые?

К времени назначения Анненского директором Коллегии Павла Галагана (январь 1891 г.) Кулаковский более десяти лет привыкал к почетному званию киевлянина. С супругами Е. и Г. Галаганами он познакомился весной 1885-го: “Сегодня неожиданно пришлось мне сделать знакомство с Галаганами, ибо вчера получил я приглашение на обед, на котором они обыкновенно заканчивают учебный год. Стол был большой – оканчивающие ученики, учителя да четыре профессора, и я в том числе. Галаганы – очень любезные и предупредительные люди”, – писал он Т. Флоринскому[4]. Наверняка Галаганы приглашали Кулаковского на торжественные предвыпускные обеды и в следующие годы (отчего бы им, раз пригласивши, не делать этого впредь?), и, быть может, именно в Коллегии в 1891 г. он познакомился с Анненским, тогда еще совершенно неизвестным поэтом, но уже начинавшим делать себе ученое имя публикациями в журнале “Русская школа” Я. Гуревича[5].

“Работа над Еврипидом начинается в 1891–1893 гг. в Киеве: Анненскому только что минуло 35 лет, он “на середине странствия земного”, потом он не забудет упомянуть, что Леконт де Лиль тоже стал писателем в 35 лет. Как кажется, около этого же времени он начинает писать и те свои “настоящие” стихи, которые в 1901 г. будут собраны под мрачным античным заглавием “Из пещеры Полифема”, а в 1904 г. выйдут под заглавием “Тихие песни”. Начиная с 1894 г. и до 1903 г. почти ежегодно он печатает по пьесе со статьей (обычно в “Журнале Министерства народного просвещения”). Как менялась за это время – от “Вакханок” до “Медеи” – переводческая техника и поэтический стиль Анненского, – это еще предстоит исследовать. Для самого Анненского оттачивание своего стиля на оселке Еврипида закончилось в 1901–1902 гг. В эти два года он пишет три собственные пьесы на сюжеты несохранившихся драм Еврипида: “Меланиппа-философ”, “Царь Иксион” и “Лаодамия”. Это значило, что необходимость

[4] ИР НБУВ. Ф. III, д. 20268 (31.05.1885), л. 2об.

[5] К тому времени появились в “Русской школе” три статьи Анненского: “О формах фантастического у Гоголя” (1890, № 10, с. 93–104), “Об эстетическом отношении Лермонтова к природе” (1891, № 12, с. 73–83), “Гончаров и его Обломов” (1892, № 4, с. 71–95).

точно следовать еврипидовскому слову – даже в широких рамках своего перевода-пересказа – уже начинала его тяготить”[6].

В том, что Анненский в сентябре 1893 г. был отстранен от директорства в Коллегии Галагана, странности нет: он пытался противостоять тому, о чем с горечью вспоминал А. Крымский (выпускник 1889 г., будущий академик и непременный секретарь ВУАН): “Там гніт вихователів була нестерпучий, бо вони мають змогу залізати своїми брудними пальцями в душу вихованця і прикладати до неї свої психологічні міркування. О, як я ненавидю тую психологію в вихованню! Як я ненавидю те єзуїтство!”[7]. Конечно, почетная старушка-попечительница с заскорузлыми педагогическими воззрениями, Е. Галаган, была недовольна, и в 1892 г. написала Анненскому обиженное письмо[8], а в Министерство – соответствующие ламентации. Анненский стремился воспитать талантливых и свободных, а Галаганам были нужны вежливые и образованные. Министерство вернуло Анненского в Петербург.

Говорить о близком знакомстве Анненского с Кулаковским приходится едва ли. Скорее, это знакомство профессиональное. Кому мог Анненский подарить вышедший перевод “Вакханок” Еврипида? Прежде всего коллеге, филологу-классику, способному оценить качество работы. В Киеве этим человеком мог быть Кулаковский.

Любопытно другое: именно в Киеве, в годы галаганского директорства, у И. Анненского созрел замысел перевести девятнадцать трагедий любимого им Еврипида, во вступительных статьях осуществив их художественный анализ и снабдив научным комментарием. В Киеве же он засел за “Вакханок”[9].

Б. Варнеке писал об этом издании в рецензии на “Меланиппу-философа”: “В 1894 г. И.Ф. Анненский издал книгу, которой было суждено стать краеугольным камнем того величественного и знаменательного для истории русского театра здания, при завершении которого мы теперь присутствуем <...> Каждая строка перевода И.Ф. Анненского изобличает

---

[6] *Гаспаров М.Л.* Еврипид Иннокентия Анненского // *Еврипид*. Трагедии / Пер. Инн. Анненского, ст. М.Л. Гаспарова и В.Н. Ярхо; Отв. ред. М.Л. Гаспаров: В 2 т. М., 1999, т. 1, с. 598. Эта статья – о преображении Еврипида под пером Анненского – лучшее, что у Гаспарова написано на эту тему.

[7] А. Кримський – Б. Грінченку, 23.06.1892 // Епістолярна спадщина Агатангела Кримського (1890–1941 рр.): У 2 т. К., 2005, т. 1, с. 80. См. также: *Петровский М.* Киевский гимназист в конце XIX века // *Петровский М.* Городу и миру: Киевские очерки. 2-е изд., перераб. и доп. К., 2008, с. 7–34.

[8] ИР НБУВ. Ф. 1, д. 49165, л. 1.

[9] *Федоров А.В.* Иннокентий Анненский – лирик и драматург // *Анненский И.* Стихотворения и трагедии. Л., 1990, с. 11.

в нем не механического версификатора, а цельного поэта, который тонко чувствует музыку стиха и свободно, смелой и твердой рукой находит на своей палитре краски для создания выпуклых, ярких образов”[10]. По мнению современных исследователей – М. Гаспарова и В. Ярхо – “Вакханки” Анненского это “самый ранний и неудачный”[11] из его переводов. “В ней еще не устоялись его обычные приемы нумерации “явлений”, подачи ремарок и т. р.: так, в ремарки вводятся объяснения, что такое пород, как выглядели декорации и проч. <…> Анненский собирался переработать свой перевод; ссылаясь на это его намерение, Ф.Ф. Зелинский в посмертном издании переписал его работу почти на треть”[12].

Читая первое из публикуемых писем, ловишь себя на мысли, что оно, во-первых, короткое, во-вторых, сахарно-восторженное, в-третьих, излишне домашнее (жена, чтение вслух итд). Эти три качества, взятые вместе, свидетельствуют, что Кулаковский не собирался сочинять журнальную рецензию на перевод “Вакханок”, но Анненский, вероятно, на это тайно рассчитывал. Поскольку же отвечать на книжные презенты все равно следует с величайшим почтением, Юлиан Андреевич сделал это с наивысшей эпистолярной комплиментарностью. В это время дома у Кулаковского росли годовалый Арсений и двухлетний Сережа, и чтение “Вакханок” вслух – перед женой и сидящими на горшке ребятишками – могло быть обставлено как “вечірній Кафка для малят”, то есть со всеми ужасами Дионисов и Кадмов, Пенфеями, Тиресиями и Агавами. Когда Дионис в третьем стасиме (явление девятое) восклицает:

О, женщины! в силки он сам идет,
И ждет Пенфея кара у вакханок, –

Кулаковский-чтец выразительным глазом скашивал на Любовь Николаевну.

Сквозь строки первого письма можно услышать, что Кулаковскому не слишком понравились анненские “Вакханки”: чего-чего, а вот точности в переводе как раз не было, и, сравнивая оригинал с переводом, именно в этом нетрудно убедиться. М. Гаспаров врезал в память: Еврипид у Анненского темен и болезнен, как салонный декадент (помните: Эсхил у Вячеслава Иванова архаичен и таинствен; Софокл у Фаддея Зелинского складен и доходчив, как адвокат?). “Всякий перевод деформирует подлинник, но у каждого переводчика – по-своему. Еврипид у Анненского пострадал больше всего. Во-первых – это заметили уже первые критики, – речь

[10] Филологическое обозрение, 1901, т. XX, кн. 2, отд. II, с. 88.
[11] *Ярхо В.Н.* Примечания // *Еврипид*. Трагедии… т. 1, с. 604.
[12] *Ярхо В.Н.* Примечания // *Еврипид*. Трагедии… т. 2, с. 689.

в античной трагедии логична, рассудочна, разворачивается длинными сложноподчиненными периодами. Анненскому это претит, он делает ее эмоциональной, романтически отрывистой, разорванной паузами-многоточиями, в которых должно сквозить невыразимое. Во-вторых, он многословен: почти каждые десять стихов подлинника разрастаются до тринадцати-пятнадцати, фразы удлиняются, перестают укладываться своими звеньями в отведенные им строки и полустишия, прихотливо перебрасываются из строки в строку, и от этого "дикционная физиономия" Еврипида (выражение Ф. Зелинского) теряется окончательно"[13]. Гаспаров, чтобы выявить у Еврипида вместо анненской эмоциональности – логичность, вместо отрывистости связность, вместо изломанности четкость, вместо многословия сжатость, – перевел "Электру" и "Ореста"[14]; Иосиф Бродский, в 1994–1995 гг. по просьбе Ю. Любимова делавший для постановки "Медеи" в переводе Анненского (в Театре на Таганке) новые переводы хоров[15], пожалуй, преследовал цели, еще более далекие от переводческих целей Анненского.

Например, у Анненского:

Священная клятва в пыли,
Коварству нет больше предела,
Стыдливость и та улетела
На небо из славной земли (ст. 437–440).

У Бродского:

Клятвы днесь – что ковер, который в грязи расстелен.
Места, где честь живет, вам не покажет эллин.
Разве – ткнет пальцем вверх; знать, небосвод побелен.

Переводы Бродского и Гаспарова – крайние формы расшатанности и строгости переводов Еврипида. Между ними, ближе к Бродскому, располагается опыт Анненского. Это потому, что Бродский поэт, а Гаспаров ученый. Но это оттуда, из Бродского: "сильный лишь выживает. Переживает – слабый" и "или боль для небес – облака облик частый". У Анненского это выглядит по-другому.

Так, отделавшись похвалой "Вашему умелому изяществу истинного мастера", сиречь неведомо чему, Кулаковский отделался и от "Вакханок" Анненского. Доброе слово и кошке приятно: Иннокентий Федорович кулаковскую эпистолу сохранил.

---

[13] *Гаспаров М.Л.* Экспериментальные переводы. СПб., 2003, с. 78–79.
[14] Там же, с. 82–113, 117–157.
[15] *Бродский И.* Пейзаж с наводнением. СПб., 2006, с. 168–179.

Второе письмо, похоже, бывшее ответом на несохранившееся письмо Анненского, лишь вскользь касается перевода Еврипидовой “Медеи” – все больше о делах учебных, издательских и семейственных. И ни слова, хоть чуток комплиментарного, о качестве перевода.

Наверное, этого письма могло и не быть, если бы не одно биографическое обстоятельство, засвидетельствованное Б. Варнеке: “Окончив новый перевод или самостоятельную статью, И.Ф. устраивал обычно у себя чтение. Стоя у конторки под цветущим кустом белых цветов, он на французскую манеру читал свои стихи, слегка пришепетывая, и живописно ронял на малиновое сукно те большие листы, на каких всегда писал своим крупным круглым почерком. Чтениям этим обычно предшествовал роскошный обед с дорогими винами. <…> Почетными гостями на чтениях бывали профессора Ф.Ф. Зелинский, П.П. Митрофанов, акад. Ф.Е. Корш и проф. Ю.А. Кулаковский, когда живал в Петербурге по делам бесчисленных в те годы комиссий”[16]. Насчет “крупного круглого почерка” Анненского Варнеке соврал: крупный и круглый (даже какой-то квадратообразный) был у него самого – у Анненского почерк был мелкий и остренький (посмотрите автографы). Погорячился Борис Васильевич – человек театра – и касательно “бесчисленных” комиссий. С сентября по декабрь 1902 г. Кулаковский живет в столице (либо в меблированных комнатах “Лувр” на Невском, либо на Фонтанке у брата Платона), будучи назначенным от Университета св. Владимира членом Высочайше утвержденной комиссии по преобразованию высших учебных заведений. Он очень активен: сочинил несколько принципиальных докладов – “По вопросу об ординарных и экстраординарных профессорах”, “О плате за учение в университете”, “О подготовлении преподавателей средних школ” и проч. Присутствие на домашних чтениях у Анненского (в Царском Селе) и работа в Высочайшей комиссии, обсуждение не только поэтических достоинств перевода “Медеи” (как раз 1902 г.), но и вопросов улучшения организации российского просвещения, по всему вероятию, позволили Кулаковскому через год столь подробно для частного письма останавливаться на служебных моментах.

Адресат, “будучи человеком замкнутым, сдержанным, прекрасно владеющим собой, всегда оставался ровным и тактичным в отношении как к младшим и нижестоящим, так и к высшим”[17], и – надо полагать –

[16] *Варнеке Б.В.* Указ. соч., с. 77.
[17] *Федоров А.В.* Указ. соч., с. 13.

к равным по социальному цензу. Содержание писем свидетельствует, что особой духовной близости между двумя филологами-классиками не было, а самостоятельные стихотворные произведения Анненского для Кулаковского, по крайней мере, при жизни Иннокентия Федоровича, остались, пожалуй, "за шеломянем". Только через год появится анонимный (подпись: "Ник. Т-о") сборник "Тихие песни" (СПб., 1904); подготовленный В. Кривичем "Кипарисовый ларец" (в кипарисовой шкатулке хранились рукописи поэта) выйдет посмертно в 1910 г., а до кривичевских изданий 1923 г. не доживет и сам Кулаковский. Самостоятельные драматические опусы Анненского "Меланиппа-философ" (СПб., 1901; с посвящением Варнеке), "Царь Иксион" (СПб., 1902) осенью 1903 г., конечно, могли быть Кулаковскому знакомы, но мы до сих пор не знаем, насколько искренне он был раскрыт к восприятию стихов.

Крайние точки – "Вакханки" и "Медея", – отпечатлевшиеся в двух письмах (похоже, это единственные послания Кулаковского Анненскому), – первая и последняя переведенные Анненским трагедии Еврипида. Между ними были переводы еще семнадцати трагедий – да три собственных на Еврипидовы мотивы. Остальное время, могшее быть эпистолярно закрепленным, – время между письмами – осело в разговорах при личных встречах.

"Для товарищей-филологов он не был ученым, а только талантливым лектором и популяризатором с досадными декадентскими вкусами. Для символистов он был запоздалым открывателем их собственных открытий <…>. Для молодых организаторов "Аполлона" он был декоративной фигурой, которую можно было использовать в литературной борьбе, а самого поэта обидно третировать. <…> В советское время, как ни странно, Анненскому повезло"[18]. Трудясь, Анненский был уверен, что рано или поздно должно будет повезти: "Нисколько не смущаюсь тем, что работаю исключительно для будущего"[19], – черкнул он кузине, А. Бородиной, в 1899 г. Едва ли та удивленно пожала плечами: многие пишущие живут в такой презумпции.

Впрочем, они оба – Анненский и Кулаковский – будто следовали инструкции Фернандо Пессоа, позднейшего португальского поэта, выполняя ее в точности.

---

[18] *Гаспаров М.Л.* Указ. соч., с. 599.

[19] *Анненский И.* Книги отражений / Изд. подгот. Н.Т. Ашимбаева, И.И. Подольская, А.В. Федоров. М., 1979, с. 447.

Защитись от реальности жизнью двойною,
Не давай покушаться на тайны твои,
Ни морщинкой не выдай на гордом челе,
Что душа твоя – сад за высокой стеною,
Но такой, где одни сорняки да репьи
И сухие былинки на скудной земле.

1. Ю.А. Кулаковский – И.Ф. Анненскому

Киев – Санкт-Петербург
18 октября 1894 г.[20]

Многоуважаемый Иннокентий Федорович!

Позвольте Вас поздравить с Вашим прекрасным творением, явившимся в свет с таким изяществом мысли, стиля и внешней формы. Сегодня утром, вернувшись из университета, нашел я у себя на столе Эврипидовых Вакханок[21], ставших Вашими, а теперь нахожусь под обаянием вашего перевода, который я только что закончил чтением, и читал его громко за один раз, чтобы чувствовать лучше и <отчетливее> цельность творения. Что Вы мастерски владеете русским словом, это я знаю, но что Ваше мастерство простирается и на стих, это была для меня приятная новость. От души поздравляю Вас с этим блестящим началом (а быть может, это и не начало, а только я не знаю о предшествующем?) и желаю такого же прекрасного продолжения. Жена моя, которая меня слушала и <старалась оценить> возможность громкого чтения, благодарила Вас за удовольствие, а тем более благодарю Вас я, которому Ваша прекрасная книга несравненно ближе, чем ей.

Крепко жму Вашу руку, прошу Вас передать привет Дине Валентиновне от моей жены и меня, и остаюсь искренне уважающий Вас *Юлиан Кулаковский*.

18 окт[ября] [18]94. Киев

P. S. Экскурсы я тоже почти целиком прочитал с величайшим удовольствием, а сравнивая в разных местах оригинал с переводом, дивился и точности, и Вашему умелому изяществу истинного мастера. Хвала Вам и слава!

РГАЛИ, ф. 6 (Анненский И.Ф.), оп. 1, ед. хр. 337, л. 1–2об.

---

[20] Особенности орфографии не сохранены.

[21] См.: Вакханки, трагедия Эврипида. Стихотворный перевод с соблюдением метров подлинника, в сопровождении греческого текста, и три экскурса для освещения трагедии, со стороны литературной, мифологической и психологической. СПб., 1894. См. новейшее переиздание (без редактуры Зелинского, принятой в изданиях Еврипида 1968 и 1980 гг.): *Еврипид*. Трагедии… т. 2, с. 388–447.

2. Ю.А. Кулаковский – И.Ф. Анненскому

Киев – Царское Село
13 октября 1903 г.[22]

13 окт[ября] 1903, Киев

Многоуважаемый Иннокентий Федорович!

Сегодня получил я октябрьскую книжку Ж[урнала] М[инистерства народного] Пр[освещения] и увидел, в какой хорошей компании оказалась Медея[23]; но, правда, и тесновато ей стало. В ноябре, вероятно, дело исправится. Ваше короткое замечание "негде печататься"[24], я понял, как скорбь о прекращении Филол[огического] обозрения[25]. Хотя я сам не был усердным сотрудником этого журнала[26], но я сочувствовал ему от всей души и радовался, что он у нас существует при каждом новом номере. Прекращение его жалкий testificatus <свидетельство> нашего настоящего. Когда <А. В.> Адольф[27] написал мне, что он прекращает издание, я сунулся в два места, где надеялся вызвать мысль о помощи журналу. Написал <Н. Я.> Сонину[28] как председателю Ученого Комитета, побуждая его проявить свое участие к изысканию средств продолжить это нелегкое предприятие. Написал и <В. В.> Латышеву[29], думая, что Академия, которая располагает такими огромными средствами на всякие издания, может в той или другой форме, как высшая инстанция научной деятельности в государстве, помочь делу. Но мои воззвания остались ни при чем. Чтобы морально вознаградить Адольфа за его добрый подвиг, мы, здешние классики, провели ему диплом почетного доктора от нашего университета[30].

---

[22] Особенности орфографии не сохранены.

[23] См. новейшее переиздание: *Еврипид*. Трагедии… т. 1, с. 62–122.

[24] Эпистолы Анненского Кулаковскому обнаружить не удалось.

[25] "Филологическое обозрение", журнал классической филологии и педагогики. Издавался в Санкт-Петербурге в 1892–1902 гг.

[26] Перечень двенадцати публикаций (рецензий) Кулаковского в "Филологическом обозрении" см.: *Пучков А.А.* Юлиан Кулаковский и его время. 2-е изд., перераб. и доп. СПб., 2004, с. 398–399.

[27] Адольф, Андрей Викентьевич (1857–1905), российский филолог-классик. В 1892–1902 гг. издавал и редактировал (первые два года – вместе с В. Аппельротом) "Филологическое обозрение".

[28] Сонин, Николай Яковлевич (1849–1915), российский математик, академик (с 1893 г.). В 1901–1915 гг. – председатель Ученого комитета Министерства народного просвещения и член Совета Министров.

[29] Латышев, Василий Васильевич (1855–1921), российский филолог-классик, академик (с 1893 г.). Член совета министра народного просвещения, товарищ министра.

[30] В сентябре 1903 г. Совет Императорского университета св. Владимира присвоил А. Адольфу ученую степень доктора римской словесности honoris causa.

Я совершенно не понимаю, как Моск[овский] университет, да и Моск[овский] округ учебный, не нашли способа помочь изданию и не дать ему остановиться. Адольф писал мне года полтора тому назад о своем расстроенном здоровье, теперь не имею от него вестей. Может быть, и в самом деле здоровье не позволяет ему нести этот труд, какой он так бодро выполнял на общую пользу.

А что это ученый Комитет, в котором ведь и Вы действуете, так медленно двигает дело реформы гимназии? Ведь надо же по[с]корее выйти из кризиса, который не может не сказываться на школе. С этой осени я стал в близкие отношения к гимназии, так как оба моих сына поступили в первый класс здешней классической гимназии, каковой осталась вторая[31]. Но какая же она классическая, когда лат[инский] язык с его ясной грамматикой изгнан из первых двух классов? Ужасно это[го] жаль. К сожалению, для меня в моих непосредственных отношениях к гимназии нежданно-негаданно вышел перерыв, так как мой старший мальчик заболел скарлатиной, которая уже проходит, но все равно [это] делает его отрешенным от гимназии не меньше как на шесть недель.

Низко кланяюсь Дине Валентиновне. Крепко жму Вашу руку.

Искренне преданный *Ю. Кулаковский*

РГАЛИ. Ф. 6 (Анненский И. Ф.), оп. 1, ед. хр. 337, л. 3–4об.

[31] Вторая мужская гимназия (1834–1917 гг.) с 1856 г. располагалась в здании по Бибиковскому бульвару, 18 (ныне – бульвар Тараса Шевченко), построенном по проекту архитектора П. Шлейфера.

Тамара Рясная

ДНЕВНИКИ РАБОТ ПАВЛА ИВАНОВИЧА ЮКИНА ПО РЕСТАВРАЦИИ ФРЕСОК СОФИИ КИЕВСКОЙ В 1935–1936 гг.

В научном архиве Национального заповедника "София Киевская" (далее – НЗСК) хранятся дневники работ реставратора П. Юкина по раскрытию древних фресок Софийского собора в Киеве от поздних записей. Две тетради (179 листов) содержат не только описания объема и содержания выполненных работ, но и достаточно глубокий анализ раскрытых композиций: в отношении каждой фрески указаны состояние сохранности, техника выполнения, подробно описаны грунты и краски.

Содержание документов позволяет говорить об огромном значении работ П. Юкина, которого вполне обоснованно можем называть выдающимся исследователем фресок Софии Киевской.

П. Юкин работал в Киеве от Всесоюзной академии архитектуры с 1934 г. по 1940 г. Интересные, подчас трогательные, факты из биографии мастера предоставлены И. Кызласовой в статье "О Павле Ивановиче Юкине"[1], откуда узнаем, что он является автором ряда исследований.

В 1937 г. П. Юкин совместно с К. Некрасовым подготовил рукопись "Живописные приемы старых фресковых мастеров и техника фрески по памятникам, находящимся в СССР"[2]. Эта рукопись утрачена. Неизвестна судьба другой рукописи мастера – "Техника фрески и ее написания". Исчезнувшими считаются и три его статьи по итогам работ в Софии Киевской[3].

Работы П. Юкина в Софии Киевской упоминаются в публикациях лишь иногда и вскользь, преимущественно – с предвзятыми ревниво-негативными оценками. По традиции, реставратора обвиняют в использовании каустика для размягчения плотных масляных записей, что явилось губительным фактором для состояния сохранности красочного слоя раскрытых таким образом древних фресок. В редких случаях и неожиданно со стороны самих же обвинителей, встречаются косвенные опровержения

---

[1] *Кызласова И.Л.* О Павле Ивановиче Юкине (1883–1945) // Софійські читання. Матеріали IV міжнародної науково-практичної конференції "Пам'ятки Національного заповідника "Софія Київська": культурний діалог поколінь" (Київ, 25–26 жовтня 2007 р.). К., 2009, с. 243–272.

[2] Там же, с. 250–251.

[3] Там же, с. 254.

таких выводов. К примеру, Л. Калениченко, руководитель работ по реставрации стенописи Софии Киевской, проводившихся в 50–60-е гг. XX в., оценивая работу предшественников, указывал, что ранее раскрытые фрески в приделе свв. Иоакима и Анны[4] покрыты налетом, который удаляется легко даже сухим способом[5].

Мы не берем на себя сверхсложную задачу анализа эффективности использовавшихся методов и материалов, так как это под силу специалистам в области технологий реставрационных операций, но можем видеть результаты реставрации П. Юкина[6] и сравнить раскрытые им фрески с другими. В Софии Киевской он расчистил около 600 м^2 фресок[7]. Благодаря уцелевшим дневникам, в нашем распоряжении имеется перечень композиций, раскрытых в 1935–1936 гг. За указанное время, в общей сложности составляющее около 11 месяцев работы, были раскрыты фрески в апсиде придела свв. Иоакима и Анны, в Михайловском алтаре, частично – в Георгиевском приделе, фрагменты – в трансепте, центральном нефе и на хорах, изображения Апостолов Петра (восточная половина композиции) и Павла, композиция "Сошествие во ад", княжеский групповой портрет, изображения св. Пантелеймона (возле саркофага) и святого на аркбутане в нартексе, почти все фрески в северной башне и частично – в южной. По предварительным подсчетам реставрационное наследие П. Юкина в Софии Киевской составляет около 100 фигурных композиций, в том числе больших по размерам, не считая многочисленных орнаментов.

В научных публикациях встречаются преждевременные выводы о том, что реставрационная фотографическая фиксация довоенного периода расчистки софийских фресок сохранилась далеко не полностью, более того – высказываются серьезные сомнения в том, что такая работа вообще проводилась[8]. Но архивные источники говорят об обратном:

---

[4] Фрески всей апсиды придела свв. Иоакима и Анны, раскрытые П. Юкиным в 1935–1936 гг., сегодня отличаются хорошим состоянием сохранности.

[5] *Калениченко Л.П., Плющ О.Ф.* Реставрация настенной живописи. Теория, методика, техника. Книга первая. Автор-составитель Евгений Борисович Огарков. К., 2010, с. 234.

[6] Здесь необходимо учитывать тот факт, что в 50–60-е гг. XX в. и позже, в 1980-е гг., реставрационные операции проводились и на ранее раскрытых фресках, т.е. работы П. Юкина не остались нетронутыми.

[7] *Кызласова И.Л.* Указ. соч., с. 262–263.

[8] См. напр.: *Коренюк Ю.* Деякі спостереження над композицією "Сорок мучеників севастійських" хрещальні Софійського собору в Києві і проблеми дослідження індивідуальних манер виконавців софійських фресок // Софійські читання. Матеріали ІІІ міжнародної науково-практичної конференції "Пам'ятки Національного заповідника "Софія Київська" та сучасні тенденції музейної науки" (Київ, 24–25 листопада 2005 р.). К., 2007, с. 170.

буквально каждый шаг реставрационных работ, которые проводились в Софии Киевской в 30-е гг. XX в., был тщательно зафиксирован не только дневниковыми записями, но и на стеклянных фотопластинах-негативах и фотографиях, которые также хранятся в научном архиве НЗСК[9]. Соответственно, к каждой странице дневников имеется прекрасный аутентичный иллюстративный материал. Использовалась и киносъемка, в частности, процесс промывки "Благовещение с прялкой" зафиксирован на кинопленку[10].

Располагая перечнем раскрытых П. Юкиным композиций, можно достаточно объективно, сверяясь с фотографиями 1935–1936 гг., оценить нынешнее их состояние и определить, действительно ли он нанес непоправимый вред софийским фрескам, на чем настаивает большинство исследователей и реставраторов, позже работавших над усовершенствованием стенописного убранства собора[11].

Анализ текстов дневников и сопоставление их с материалами реставрационных работ 50–60-х гг. XX в. приводят к выводу: отдельные из раскрытых в 1930-е гг. фресок, сохранность которых сегодня крайне неудовлетворительная, еще до расчистки находились в очень плохом состоянии, и с поверхности именно таких еле уцелевших фресок П. Юкин сознательно не полностью удалял поздние масляные записи.

Но главный вывод, который можно сделать, зная перечень фресковых композиций, реставрированных в 1935–1936 гг., состоит в следующем: большая часть раскрытых П. Юкиным фресок сейчас выглядит значительно лучше, нежели те, которые реставрировались позже. Например, изображения Апостола Павла, архидиакона Лаврентия, другие композиции, которые опубликованы в сотнях изданий – известны во всем мире как наилучшие образцы древних софийских фресок. Но при этом, ни в каком случае нигде не упоминается имя мастера, реставрировавшего и описавшего эти произведения.

Существенным является еще один аспект: многие потери связаны с тем, что вид раскрытых П. Юкиным фресок (особенно это касается стенописи северной башни) "усовершенствовался" позже новыми методами реставрации, такими например, как тщательное удаление остатков

[9] Благодарим старшего научного сотрудника научно-фондового отдела НЗСК Н. Светличную за помощь в поисках материалов.
[10] НА НЗСК, НАДР 3, № 958/1, л. 3 (с. 5).
[11] См. напр.: *Дорофієнко І.П.* Деякі підсумки реставрації монументального малярства пам'яток архітектури України домонгольської доби // З історії української реставрації. Додаток до щорічника "Архітектурна спадщина України". К., 1996, с. 44–48.

масляной краски[12]. Далее выполнялась "наводка контурных линий под фресковый красочный слой смоляными красками, состоящими из смеси красочных пигментов и раствора полихлорвиниловой смолы"[13].

А еще в 1962 г. появились рекомендации закреплять фрески известковым молоком[14]. Этот способ был применен, в частности, в северной башне.

Учитывая вышеуказанные факты, можем считать, по меньшей мере, некорректными многие заявления о непрофессионализме П. Юкина.

То, что именно Павел Иванович открыл известную софийскую фреску "Апостол Павел"[15], выглядит удивительно символично. Сегодня по степени сохранности эта композиция является едва ли не наилучшей в соборе. В ее описании под датой 28 апреля 1936 г. ощущается особое благоговение мастера перед ликом своего небесного покровителя: "Как общее правило, в Киевской Софии все отдельные фигуры на пилонах как видно писались очень хорошими мастерами, выполнявшими свои картины с большим вкусом и умением, но среди всех до сих пор открытых картин "апост. Павел" особенно выделяется высоким мастерством выполнения, по силе внутреннего содержания, простоте и лаконичности трактовки лица. Драпировки одежды поразительно удачно подчеркивают анатомию и движение фигуры. В складках одежды очень много тонких и чрезвычайно звучных нюансов. Но не смотря на всю силу и яркость картина не выпадает из общаго ансамбля. Выполнена картина так: Сначала в общих чертах был прографлен рисунок. Затем был сделан краской контурный рисунок, при чем художник почти не считался с графьей, дальше накладывались подкладочные тона, лессировались нужные места. и наконец накладывались блики. Фон выполнен чернильным орешком. Позем темная зеленая земля, одежда разбеленой зеленью, низ одежды ревтью, в складках темная зелень. Пробела накладывались постепенно

---

[12] В реставрационном отчете 1963 г. указывается: "При реставрации стенописи северной башни "выборка" (так назывался процесс удаления мелких кусочков масляного красочного слоя и шпаклевки – *Т. Р.*) производилась также и на ранее раскрытой фреске, так как при прошлой реставрации, в большинстве случаев, на поверхности фрески оставались недоснятыми частицы пигмента масляных записей". См.: НА НЗСК, НАДР 2, № 311/1, л. 38 (с. 32).

[13] НА НЗСК, НАДР 2, № 315/1, л. 76 (с. 72).

[14] Там же, л. 88 (с. 84). Известковое молоко – насыщенный раствор гидроксида кальция, имеющий щелочную реакцию, он же каустик. Заметим, П. Юкин использовал каустик для размягчения плотного слоя масляных записей, а реставраторы Л. Калениченко – для закрепления расчищенных поврежденных фресок.

[15] Также и в Кирилловской церкви П. Юкин открыл фрагмент фрески "Апостол Павел" (лик святого) на южном предалтарном столбе.

осветляемыми доходя до белил. Лицо, руки и ноги – желтая охра, жжоная умбра, натуральная умбра, жженая сиена. В руках жолтое с жемчугами евангелие. Фон почти весь утрачен. Нижняя часть фигуры почти стерта плечами и руками молящихся. Верьхняя часть фигуры, лицо, руки сохранились очень хорошо. Фреска окислена и закреплена. Площадь картины 3,28 м²"[16].

Так же полно и не менее интересно описывается композиция "Единоборство с Иаковом", находящаяся в Михайловском алтаре: "Изображение архангела сохранилось хорошо, за исключением небольших утрат на щеке и в волосах. Фигура Иакова сохранилась хуже… Графья только на нимбе… Картина очисткой закончена, окислена для удаления щелочей и закреплена. Фон картины написан кобальтом лессировочным приемом. Легкое зеленое покрытие горы чередуется с оливковыми тенями. Выступающие края скал освещены белилами, а тени сделаны темной сиеной. Контуры фигур прописаны умброй. Верхний плащь архангела Михаила сделан разбеленой сиеной, складки – цельной сиеной. Блики (освещенные места одежды) сделаны сначала жидкими белилами, а затем корпусно. Нижняя одежда написана главконидом, тени положены умброй и, также как на верхней одежде – чередование бликов. Одежда Иакова – разбеленная зеленая земля, микстурная, натуральная умбра с сиеной положены в тенях. Кое где, подчеркивая движения фигуры – белильные блики. Чтобы левое плечо было об'емным, художник, пролессировал его чернильным порошком. Этот прием в живописи встречается впервые. Тело лица все было пр<о>крыто зеленоватым санкиром, вслед за этим намечается глаз, веки, нос и подбородок, и тут же накладывается легкий разбеленный тон охры. Затем добавлялись белила и клались блики мускулатуры. Потом шла окончательная повторная опись лица жидкой и густой сиеной. Наконец делался чернышок и белок глаза и кое где (нос, лоб, подбородок), – блики белилами. Волосы покрывались сиеной, пряди прописывались жолтой охрой, кое-где сделаны контуры темным багром. Площадь картины 7 м²"[17].

Приведем, к примеру, описание еще одной композиции – "Святители", расположенной в апсиде Михайловского алтаря: "Весь придел был раньше записан оливково зеленой краской. Краска эта неизвестно кем и когда удалена. Удалялась она металическими скребками в результате чего фрески несколько испорчены. Композиция состоит из шести фигур святителей, поставленных вертикально и "en face". Фигуры расположены симметрично относительно окна, стоящего на продольной оси апсиды.

[16] НА НЗСК, НАДР 3, № 958/2, л. 19об.–21 (с. 39–42). Тут и далее орфография и пунктуация оригинала сохранены.
[17] НА НЗСК, НАДР 3, № 958/1, л. 13–16 (с. 25–31).

Окаймлена картина сиенистой полосой. Фон – чернильный орешек. Позем зеленая земля. Все святители кроме крайнего левого седые. Все в белых с черными крестами омофорах. У каждого в руках евангелие. Плащь первой слева фигуры – жжоная сиена с белилами, нижняя одежда темная охра. На второй фигуре плащь зеленая земля с белилами. Нижняя одежда – сильно разбеленая жжоная сиена. На третьей фигуре плащь разбеленая жжоная сиена, нижняя разбеленый чернильный орешек. Четвертая – плащь сиена жжоная. Нижняя одежда темная охра. Пятая фигура плащь сиена с охрой и белилами. Нижняя одежда – главконид. На шестой фигуре плащь зеленая земля, нижняя одежда – сильно разбеленая сиена жжоная.

Сохранность всей композиции очень хорошая за исключением лица второй справа фигуры, попорченного как видно выщелачиванием извести, просачивавшейся сквозь кладку стены водой.

На стене апсиды, ниже колен изображений святителей, обнаружен первый спай дня, проходящий через картину (все остальные замеченные в Софии проходят через полосу разделяющую две картины).

Выполнен спай так: штукатурка, которую назовем условно штукатуркой первого дня, там где мастера ее закончили, спущена на нет и записана до самой кладки. Штукатурка второго дня наложена так что прикрывая утонение штукатурки первого дня сама утоняется но уже кверьху не создавая утолщения штукатурного слоя. Края спая не прямолинейны, а сложно волнообразны. Спай выполнен настолько тонко что в местах с неосыпавшимися краями его очень трудно заметить. Разницы в силе тона письма первого и второго дня почти незаметно. В правом нижнем углу композиции (на южной стене) есть вставка XIX века. (Для фото очерчена мелом)”[18].

Именно П. Юкин заметил, что фрески в помещении под лестницей южной башни никогда не записывались масляными красками, не забеливались и не поддавались влиянию солнечного света, и рекомендовал обратить особое внимание на их изучение. Сами же описания этих фресок впору сравнить с художественным произведением[19].

Именно П. Юкин определил, что фон фрески “Св. Пантелеймон” (во Владимирском алтаре) – это “белый мрамор с серо-голубыми жилками, отглажен и отшлифован так, что кажется натуральным мрамором”, отметив при этом, что такой способ встречается в Помпейских фресках и о нем говорится у Плиния[20].

---

[18] НА НЗСК, НАДР 3, № 958/2, л. 40об.–43 (С. 81–86).
[19] См.: Там же, л. 4–6 (с. 8 –11).
[20] НА НЗСК, НАДР 3, № 958/2, л. 77–78 (с. 155–157).

Ценность дневников состоит еще и в том, что кроме аналитически глубоких, профессионально составленных описаний раскрытых композиций, в них зафиксированы кажущиеся второстепенными, на самом деле имеющие определенную значимость, интересные факты. Кратко остановимся на некоторых из них.

В том месте, где речь идет о раскрытой из-под кирпичной кладки части композиции "Ипподром" (зрители на ипподроме; часть, расположенная ближе к аркасолию) отмечается, что глаза многих фигур испорчены ударами острым предметом, очевидно умышленно и, по-видимому, давно. Побелка и известь удалялись с помощью сыворотки. По окончании расчистки картина окислена и закреплена смесью из растительных клеев[21]. Это одно из немногих мест в дневнике, где говорится о примененных материалах. Современники П. Юкина упоминали о том, что мастер очень уж неохотно делился разработанными им самим методами и держал их в тайне. Первый директор Софийского музея И. Скуленко отмечал в своих воспоминаниях: "Все реактивы и способ их использования держались в чрезвычайно суровом секрете… Своего секрета открытия фресок так Юкин никому и не сказал"[22].

Один из "рецептов Юкина" записан на северной стене вимы придела свв. Иоакима и Анны. Исследуя граффити в этой части собора, запись обнаружил к.и.н. Вячеслав Корниенко. На масляном фоне XIX в. (химическим карандашом?) зафиксированы три этапа пробной расчистки небольшого участка фрески с указанием концентрации использованного раствора (пресловутый каустик). Без сомнений, запись сделана самим мастером – очень хорошо сохранилась легко узнаваемая автографическая подпись.

Под лестницей северной башни орнаменты расчищались из-под побелки. В стенах обнаружено много гвоздей, на которых развешены еловые ветки: в 1932–1933 гг. здесь устраивался Рождественский вертеп. Все помещение с ветками было сфотографировано с двух точек[23].

Во время предварительного осмотра на изображении царицы Елены было обнаружено девять гвоздей разного размера, вбитых в левой верхней части композиции и изогнутых[24].

---

[21] НА НЗСК, НАДР 3, № 958/1, л. 26 (с. 51).

[22] *Преловська І.* "Боротьба за Софію Київську..." [публікація спогадів першого директора Софійського державного заповідника І.М. Скуленка] // Пам'ятки. Археографічний щорічник. К., 2003, № 4, с. 109.

[23] НА НЗСК, НАДР 3, № 958/1, л. 67 (с. 132).

[24] Там же, л. 49 (с. 96).

П. Юкин выполнил копию фрески “Архидиакон Лаврентий” (лик святого, без нимба). Копия сделана “al fresco” на известковом растворе без песка. Размер копии 0,36 х 0,50=0,18 м^2 [25].

Дневники содержат важные сведения не только о фресках XI в., но и о живописи других эпох. К примеру, отмечено, что три крайние фигуры из композиции “Встреча византийской императрицы” в северной башне расчищались из-под масляных изображений бородатых монахов[26].

В верхней части северной стены придела свв. Иоакима и Анны удалена масляная живопись XIX в. – изображение Иоакима в образе пастуха в горах, возле него козы, овцы и телята[27]. На расчищенной поверхности обнаружились следы фресковых изображений трех фигур, едва уловимые[28].

Кроме данных о стенописи собора, в дневниках постоянно указываются места, где были обнаружены граффити.

Эти документы имеют огромное значение для исследования фресок, для изучения истории собора. Учитывая количество раскрытых фресок и то, что каждая композиция подробно описана, материалов они содержат более чем достаточно для того, чтобы можно было сделать глубокие общие выводы о фресках Софии Киевской, особенно о технике древней стенописи.

В первой тетради почти в самом начале есть следующая сноска: “подробно о технике фресковой живописи в соборе будет запись в конце дневника”[29]. Не менее шести последних страниц в ней уже давно вырваны. На них ли были записаны выводы о технике софийских фресок, или же было иное продолжение дневников, остается неизвестным.

Над текстом второй тетради чья-то рука усердно поработала с карандашом, усовершенствуя терминологию по своему уразумению. Оригинальный текст весь испещрен поздними правками: над словом “кобальтовой” карандашом написано более понятное “голубой”; над словом “охристый” – “желтый”, “тороки” – “белые ленты”, “чернильный орешек” – “темно-синий”, “краплак” – “красный” и т.д.

Содержание и состояние (в т.ч. вырванные страницы, поздние приписки карандашом) рассматриваемых дневников вызывают предположения, вполне обоснованные, что наработками талантливого мастера, чьи книги и статьи не были опубликованы, позже и неоднократно пользовались

---

[25] Там же, л. 82 (с. 162).
[26] НА НЗСК, НАДР 3, № 958/2, л. 94, 95об. (с. 189, 192).
[27] Сохранился негатив (стеклянная фотопластина).
[28] НА НЗСК, НАДР 3, № 958/2, л. 6об.–7об. (с. 12–13).
[29] НА НЗСК, НАДР 3, № 958/1. л. 6 (с. 11).

без надлежащих ссылок на автора, и в истории искусствоведения, а равно и реставрационного дела, запечатлелись другие выдающиеся имена.

Всю жизнь Павел Иванович Юкин был глубоко верующим человеком. Он раскрыл сотни древних икон, реставрировал стенопись десятков храмов, имел огромный (с 1904 г.) опыт работы по реставрации живописи, станковой и монументальной, собрал материал для нескольких книг. Показательный штрих – раскрытые мастером фрески Дионисия жители Ферапонтово называют "приделом Юкина"[30].

П. Юкин имел одобрительные отзывы специалистов и положительные рецензии на свои рукописи, благодарность и орден от английского правительства за блестяще проведенные открытие и реставрацию фресок в Вестминстерском дворце[31].

Признать выдающиеся заслуги мастера и в открытии, а особенно в исследовании фресок Софии Киевской побуждают архивные материалы, публикуемые ниже.

Текст документов подается без изменений с минимальным вмешательством в пунктуацию и орфографию. *Курсивом выделены* вставки автора дневников, появившиеся несколько позднее. Например, позже появились сноски в первой тетради, на что указывают чернила другого цвета. Символ сноски автора дневника – "[x]". Зачеркнутые автором дневника слова и буквы указываются в сносках. Плохо читающийся текст заключен в угловые скобки.

В тетрадях есть позднейшие разновременные записи-правки карандашом, выделения основного текста. Все эти нюансы оговариваются в сносках. Ряд дат были выделены в позднейшее время либо крестиком, либо словом "Лест." – так карандашом были отмечены места в дневнике, где речь идет о лестничных башнях. Эти особенности также указываются в сносках.

В тетради первой (рукопись; чернила; общая тетрадь "в линейку"; пронумеровано страниц – 163 /верно – 164/; листов – 82) охвачен период реставрационных работ с 28 сентября 1935 г. по 06 января 1936 г.

Тетрадь вторая (рукопись; чернила; общая тетрадь "в клетку"; пронумеровано страниц – 196 /верно – 194/; листов – 97) охватывает период реставрационных работ с 24 марта 1936 г. по 27 ноября 1936 г.[32]

---

[30] Об этом см.: *Кызласова И.Л.* Указ. соч.

[31] *Преловська І.* Вказ. праця, с. 106.

[32] Однако на первой странице указано, что работы окончены 01.10.1937 г.

ТЕТРАДЬ ПЕРВАЯ

Дневник
работ по очистке фресок Киевского Софиевского собора
от поздних записей.

Расчищал фрески профессор Всесоюзной Академии архитектуры Павел Иванович Юкин.

Дневник вел студент V курса Архитектурного факультета Киевского Строительного Института Сергей Платонович Крамида.

Тех[нический] работник Анна Петровна Прохорова.

1935 г.

28/IX. Детальный осмотр собора.

29/IX. Тоже. При осмотре оказалось, что собор по сравнению с прошлым годом хорошо просушен. Совершенно сухою оказалась даже внутренняя северная галерея, которая всегда была сырою. Эти результаты получены благодаря правильно поставленному и систематически проводимому вентилированию.

30/IX. Промывалась часть картины "Благовещение с прялкой". Нимб, фон и крылья архангела были записаны масляной краской, а лицо, руки и одежда покрыты толстым слоем копоти и грязи. Маслянные краски и копоть с картины удалены. После промывки оказалось, что лицо Гавриила хорошо сохранилось, одежда местами повреждена ударами и царапинами, фон и крило сильно повреждены. Процесс промывки зафиксирован на кинопленке.

1/X. окончена промывка левой части картины "Благовещение с прялкой". Удален слой маслянной живописи 19 века, под которым оказалась изначальная (XI века) фресковая живопись. В левой части картины на высоте 175 сант. от пола есть поздняя вставка (шпаклевка). Между крылом и фигурой вставка, по-видимому, древняя. *(XVIII века)*. В нижней левой части картины и орнамента выцарапаны какие-то надписи. *(Графити)*.

3/X. Из-под слоя масляной живописи XIX века открыта правая часть картины "Благовещение с прялкой". В левой части всей картины повреждены фон, орнамент и крыло Гавриила, фигура Гавриила сохранилась хорошо, лицо – очень хорошо.

Между фигурами Гавриила и Марии есть вставка XIX века (масляная шпаклевка). На фоне есть царапины и надписи.[x] Нижняя часть картины

[x] *Графити.*

имеет вставку (на фотографии помечена белой чертой). В картине есть подштовки (вставки XVIII века: железный сурик с мелом на масле с лаком).

Лицо, левая рука с клубком шерсти и мантия Марии сохранились очень хоророшо. Правая рука и нижняя часть фигуры – сильно повреждены. В здании (правый край картины) есть утраты.

3/X. Окончательное удаление остатков маслянной краски с картины "Благовещение с прялкой".

На живописи, кроме нимбов, графьи нет. Фон, нимбы и здание сделаны лессировочным приемом. Глубокое проникновение краски в толщу штукатурки и прочность живописи собора зависят от тщательного приготовления (очень тонко перетертые краски) красок и необычайно большой гигроскопичности штукатурки.[x]

Размер картины: 3,25 х 1,75 = 6,66 м^2.

4/X.

4/X. Очистка картины "Неизвестный святой". Картина частично была записана маслянными красками. Удалены маслянные краски, копоть и грязь. Лицо фрески в хорошем состоянии, Рука сохранилась хуже лица, одежды сохранились хорошо. Фигура раскрыта до колен. Ниже колен она записана маслянной живописью XVIII века. На фоне справа от фигуры в выбоинах временно оставлена маслянная краска.

Орнамент[33] на щеке арки, слева от фигуры очень хорошо сохранился. Площадь картины и орнамента 1,45 х 1,22 = 1,77 м^2.

Голова этого святого (по-видимому, архидиакона Стефана) очень схожа с фиумскими портретами из Музея изящных искусств в Москве.

5/X. Промыто от копоти и грязи правая[34] половина фигуры архангела Михаила в[35] конхи. Лицо и фигура сохранились довольно хорошо. Повреждения и высыпания – результат протекания крыши. Из выбоин копоть и грязь не удалялись. Кое-где заметна подштовка. На фигуре есть много графьи. В правой руке архангел держит жезл. В нижней части[36] картины промыт средней сохранности орнамент.

Настоящая промывка – предварительна для протокольного фотоснимка.

Окончательная промывка будет сделана после расчистки всей картины.

---

[x] *Подробно о технике фресковой живописи в соборе будет запись в конце дневника.*

[33] Перед словом находится зачеркнутое "Площадь".

[34] После слова находится зачеркнутое "ча".

[35] После слова находится зачеркнутое "своде".

[36] После слова находится зачеркнутое "ф".

6/X. Промывка правой нижней части картины. (Рука со сферой, плащь и нижняя одежда.)

7/X. Выходной день.

8/X. Окончательная промывка правой части картины (лицо, крыло, фон и орнамент).

9/X. Удаление небольших пятен маслянной краски с фрески (на крыле, фоне и орнаменте). Пятна эти остались от предыдущей реставрации.

Лицо, руки и волосы сохранились хорошо, одежды частично утрачены, на крыльях также есть утраты, но папорки сохранились хорошо. Фон сохранился хорошо.

Орнамент в некоторых местах сохранился довольно хорошо, но в большей своей части сильно пострадал.

Фон и отдельные детали орнамента выполнены кобальтом, что, придает картине особую нежность.

В некоторых местах орнамента сделаны удары белилами. В отличие от остальных фресок собора, в одеждах есть[37] графья. Рука со сферой вписана в площадь меньшую, чем очерчено графьей. Вся картина и орнамент написаны в один день.

Площадь картины с орнаментом равна 7,94 м^2.

10/X. Промывка фрески “Борьба архангела Михаила с Иаковом”. Картина под копотью и очень много остатков маслянной краски *от предыдущей реставрации*. Изображение архангела сохранилось хорошо, за исключением небольших утрат на щеке и в волосах. Фигура Иакова сохранилась хуже. В центре картины значительные трещины, заполненные известковым составом поздняго происхождения. Есть подштовхи. Графья только на нимбе.

11/X. На одежде Иакова, внизу, поздняя известковая вставка.

От левой ноги сохранились только пальцы. Вскрыты фон, позем и левая зеленая часть горы. На фоне, позьме и горе удалены не снятые раньше остатки маслянной краски.

12/X. Удалены копоть и остатки маслянной краски с верхней и правой части фона, горы, позьмы и крыльев.

Картина очисткой закончена, окислена для удаления щелочей и закреплена.

Фон картины написан кобальтом лессировочным приемом. Легкое зеленое покрытие горы чередуется с оливковыми тенями. Выступающие края скал освещены белилами, а тени сделаны темной сиеной.

[37] После слова находится зачеркнутое “гра”.

Контуры фигур прописаны умброй. Верхний плащь архангела Михаила сделан разбеленой сиеной, складки – цельной сиеной. Блики (освещенные места одежды) сделаны сначала жидкими белилами, а затем корпусно.

Нижняя одежда написана главконидом, тени положены умброй и, также как на верхней одежде – чередование бликов.

Одежда Иакова – разбеленая зеленая земля, микстурная, натуральная умбра с сиеной положены в тенях. Кое-где, подчеркивая движения фигуры – белильные блики.

Чтобы левое плечо было об'емным, художник, пролессировал его чернильным порошком.

Этот прием в живописи встречается впервые.

Тело лица все было прокрыто зеленоватым санкиром, вслед за этим намечается глаз, веки, нос и подбородок, и тут же накладывается легкий разбеленный тон охры. Затем добавлялись белила и клались блики мускулатуры. Потом шла окончательная повторная опись лица жидкой и густой сиеной. Наконец делался чернышок и белок глаза и кое-где (нос, лоб, подбородок), – блики белилами.

Волосы покрывались сиеной, пряди прописывались жолтой охрой, кое-где сделаны контуры темным багром.

Площадь картины 7 м^2.

14/X. Изображение архангела Михаила в овале. Сохранилась левая часть фигуры и почти все лицо. Низ изображения сильно пострадал от применения во время ремонта в XIX веке плохо перегашеной (горячей) извести. Ниже круга написана гора с фигурой падающаго дьявола. Дьявол написан по способу лессировки. Круг с Михаилом держится на корне дерева. Обнаружено несколько известковых вставок раннего происхождения. Техника выполнения аналогична с примененной в картине "Борьба Иакова с Михаилом". Правая часть картины не сохранилась и заполнена новой известковой штукатуркой, покрытой маслянной краской. Есть несколько прографленных кругов, следы поисков центра и величины медальона. Площадь картины = 4,6 м^2.

15/X. Посредине цилиндрического свода расположены два медальона с написанными маслянными красками херувимами, под которыми оказалась изначальная фресковая живопись. Изображены фигуры архангелов до пояса. Архангелы в жемчужных омофорах. В левой руке каждый держит сферу. От одного изображения сохранилась одежда и правое крыло, дальше вставка из известково-песчаного[x] раствора, записанная маслянной краской.

[x] *XIX века.*

Другое изображение сохранилось полностью.

Приемы письма теже, что и на предыдущих картинах. Картины освобождались от копоти и остатков маслянной краски.

На красной черте, разделяющей потолок, найдены остатки поздней надписи маслянными красками.

Сохранность картины средняя. *Площадь = 2, 45 м*^{2}.

16/X. Из-под поздней масляной записи открыты орнаменты. Орнаменты выполнены так: Первоначально был написан рисунок корпусными белилами, затем идет жидкое покрытие зеленой землей, разбеленой сиеной, темной ревтью и кое-где положены контура.

Есть спай дня.

Площадь = 2,2 м^2.

17/X. На щеке арки, из под-копоти и остатков маслянной краски открыт орнамент. Цвета теже, что и в предыдущем, но белильное наложение иное *по манере*: белила положены сначала жидко, а затем сделаны удары корпусной краской.

Сохранность очень хорошая.

Площадь = 2,7 м^2.

18/X. Вся площадь цилиндрического свода, очищенная от копоти и остатков маслянной краски, окислена, удалена щолоч и закреплена.

По приглашению проф. Моргилевского осмотрена вновь обнаруженная фреска на внутренней поверхности арки южного фасада собора.

Фреска эта была под слоем кирпича поздней кладки.

20/X. Расчищалась фреска на внутренней поверхности арочки южного фасада. В зените свода медальон с орнаментованным крестом. От медальона вправо и влево идут две рамки с изображениями святых.

Штукатурка вся покрыта трещинами. Есть выпадения в трех местах. У левой пяты арки сбит большой кусок фрески. Несмотря на трещины и выпадения, вся масса штукатурки довольно плотно держится на своде. Фреска сильно попорчена горячей[38] известкой.

Все повреждения очень давнего происхождения.

Площадь фрески 1,9 м^2.

21/X. Предварительная расчистка отдельных участков картины “Семья Ярослава”, для протокольных фотоснимков. По приглашению проф. Моргилевского осмотрена часть фрески “Цирк Константина” в южной башне собора, открывшаяся после разборки кирпичной кладки поздняго происхождения.

[38] После слова находится зачеркнутое “шту”.

22/X. Удаление остатков и наслоений известкового раствора, оставшихся на фреске после удаления кирпичной кладки поздняго происхождения. Картина расположена на южной стене башни, правая ее часть (не бывшая под кладкой) очень неудачно расчищена в недавнее время. Левая часть, бывшая под кладкой, сохранилась значительно лучше. В расчищаемой[39] части картины изображены придворные женщины в ложах цирка. В кафизме лицо, ведающее цирковыми состязаниями. В нижней части картины сохранились крупы лошадей, впряжонные в колесницу (сохранилась передняя часть колесницы). Сохранность нижней части картины плохая. На щеке арочки расчищено изображение Грифона.

23/X. Продолжение расчистки части картины "Цирк Константина" и "Грифон".

24/X. Окончательное удаление известки с левой, вновь открытой части картины "Цирк Константина" и "Грифон". Побелка и известь удалялись с помощью сыворотки.

Сохранность картин в общем хорошая. Есть одно незначительное выпадение и трещина, пересекающая изображение. Картины написаны очень нежными тонами. Глаза многих фигур испорчены ударами острым предметом, очевидно умышленно, и по-видимому давно.

По окончании расчистки картины окислены и закреплены составом из растительных клеев.

Общая площадь 2,8 м^2.

26/X. Укрепление трещин, выпадений и обнаженных мест в картинах "Цирк Константина" и "Грифон".

27/X. Укрепление фрески в арочке южного фасада. Трещины, выпадения, обнажонные места, получившиеся в результате выветривания, до одного из предыдущаго ремонтов (были закрыты известковым раствором с песком) закреплялись и заделывались цветной штукатуркой нейтрального тона.

28/X. Предварительная промывка от грязи и копоти фресок в оконных нишах сретенского придела и в камере под лестницей в северной башне. В оконной нише изображения святых Андриана и Наталии, в замке свода медальон с проросшим крестом.

Под лестницей – орнаменты.

Общая площадь промытых фресок 3,1 м^2.

29/X. Очищена от масляной записи для протокольного фотоснимка правая половина второй слева фигуры из картины "Семья Ярослава".

[39] Первоначальное "расчищеной" исправлено автором дневника на "расчищаемой".

30/X. Очищена от масляной записи правая половина третьей слева фигуры из картины “семья Ярослава”.

1/XI. Очистка от масляной записи крайней левой фигуры из картины “Семья Ярослава”.

2/XI. Окончание предварительной расчистки крайней левой фигуры из карт[ины] “Семья Ярослава” и начало работы над второй слева фигурой.

3/XI. Предварительная очистка от масляной записи второй и третьей слева фигур из картины “семья Ярослава”.

4/XI. Окончена предварительной очисткой от масляной записи картины “Семья Ярослава”. Сделана предварительная расчистка орнамента под этой картиной.

5/XI. Окончательное удаление остатков масляной краски на картине “семья Ярослава” и с орнамента под ней.

6/XI. Нейтрализована щолочь и закреплена картина “Семья Ярослава”.

На картине изображены четыре женских фигуры. Левая фигура – юная девочка лет 10, на ней красный киноварный плащь, отделанный позументами и жемчугами, низ белого платья также отделан позументами, на голове белая повязка.

Вторая левая фигура – девочка подросток лет 15, в красном, украшенном понизу и на манжетах позументом платьи, на голове белая повязка с вышивкой и жолтой лентой, концы повязки спускаются на грудь. Дальше вправо третья фигура – взрослая женщина в красном украшенном позументом платьи и белом золототканом плаще, на голове белый платок, в левой руке зажжоная свеча.

Наконец, правая фигура – пожилая женщина в белом, отделанном позументом[40] платьи, красном плаще, в ботинках с загнутыми носками, на голове белый платок, в левой руке горящая свеча, обернутая платком.

При расчистке изображенные маслом нимбы и надписи Вера, Надежда, Любовь и София,[41] расположенные возле каждой фигуры вертикально, сошли и древних под ними не оказалось, не осталось и следов,[42] которые дали бы основание предполагать о существовании таковых. В верьхней части картины сохранилась горизонтальная графья, по которой вероятно и были сделаны древние надписи, счищенные, очевидно

[40] Перед словом находится зачеркнутое “зам”, после – “плаще”.
[41] После слова находится зачеркнутое “оказ”.
[42] После слова находится зачеркнутое “таковых”.

умышленно[43] и очень тщательно во время одной из предыдущих реставраций.

На позьме сохранились остатки ковра, принятые Вестерфельдом за пейзаж.

На лице первой[44] фигуры местами сохранились корпусные краски. Опись глаз, бровей носа подбородка и рук сохранились изначальные.

Во второй слева фигуре сохранились изначальные руки, а в остальных участках первоначальные прокладочные тона.

В третьей фигуре сохранились на лице и руках только первые прокладочные тона.

В четвертой фигуре на подбородке и левой руке сохранились корпусные краски, а в остальной части лица и на правой руке только первые прокладочные тона.

Во избежание перерыва композиции оставлен очень тонкий слой маслянной краски на месте совершенно утраченного позумента по краям киноварного плаща левой фигуры.

В нижнем углу плаща сохранился маленький кусочек изначального позумента.

Во время реставрации всередине прошлаго столетия, перед записью маслом вся картина была счищена по-видимому пемзой, но глубоко проникшая в толщу штукатурки краска все-таки сохранилась. Особенно сильно пострадал фон и позьма. Сохранность картины средняя. Орнаменты под картиной, кроме правого верхняго угла сохранились очень хорошо.

Техника выполнения орнамента аналогична описанной 16/X.

Общая площадь 14,4 м^2.

8/XI. Сделаны пробные промывки на щеке левой лопатки, обращенной к картине “Семья Ярослава” На высоте фигуры под масляной записью фресковая живопись XI в. Площадь промывки 25 x 40 = 0,1 м^2.

Промывка на щеке лопатки справа от картины. Под масляной записью изначальный фресковый орнамент.

Площадь промывки 30 x 40 = 0,12 м^2.

На лицевой стороне тойже лопатки очищена полоса 0,2 x 1,0 = 0,2 м^2. Под маслом оказалась поздняя известково-песчаная штукатурка. Были перерывы в работе для передвижки лесов.

---

[43] После слова находится зачеркнутое “гв”.

[44] Первоначальное “правой” исправлено автором дневника на “первой”.

Общая площадь 0,42 м^2.

Промыта полоса размером 1,30 х 0,50 на масляной картине XIX века “Крещение Иисуса”. Под толстым слоем масла – известково-песчаная штукатурка, площадь 0,65 м^2.

9/XI. Сделана еще одна проба в той же картине (внизу). Под толстым слоем масла – известково-песочная штукатурка XIX в.

Площадь промывки 0,6 х 0,65 = 0,39 м^2.

Передвинуты леса под картину, расположенную напротив картины “Семья Ярослава”.

Сделана пробная промывка в нижней части картины. Под масляной записью обнаружены фрески.

10/XI. Промывка продолжена вправо до середины картины. Ноги обнаружившейся фресковой живописи не совпадают по расположению с ногами поздней масляной живописи. Фреска написана по-видимому позднее, чем в XI веке.

11/XI. Промыта верхняя правая половина второй слева фигуры изображения святого. Из-под масляной записи XIX в.[45] открыто часть лица с нимбом.

12/XI. Промыта правая верхняя половина левой крайней фигуры. Открылась часть лица с нимбом.

14/XI. Расчищена нижняя часть третьей слева фигуры. Обнаружилась часть фрески XI в. и слева нога более позднего фрескового изображения. Заметен очень хорошо выполненный спай штукатурок двух эпох.

15/XI. Промыта правая нижняя часть правой крайней фигуры и правая половина[46] третьей слева фигуры. Обнаружились части лиц с нимбами поздней фрески и фигура мальчика письма XI века.

[47]16/XI. Предварительная промывка орнамента под картиной.

17/XI. Окончательная промывка правой нижней части картины. Открыта фигура мальчика без нимба. Письмо XI века. Работа над правой половиной орнамента под картиной.

С 6 до 12 часов вечера произведена очистка орнаментов от пыли, грязи и копоти во вскрытой под лестницей южной башни камере. Фрески сохранились отлично, хотя есть трещины, нуждающиеся в укреплении. есть несколько небольших выбоин. Выполнены фрески также как орнаменты, описанные 16/X.

---

[45] После словосочетания “XIX в.” находится зачеркнутое “лицо”.

[46] После слова находится зачеркнутое “нижняя”.

[47] Нижняя (бóльшая) часть листа вырвана. Были ли записи на уничтоженной части листа, определить невозможно.

Размер очищенных участков 2 м².

18/XI. Пробная промывка верхней левой части картины “Царица Елена”.

При предварительном осмотре были обнаружены девять гвоздей разного размера забитых и загнутых в левой верхней части[48] картины. Лицо изображения было частично[49] прописано маслом, а одежда полностью.

Площадь очищенной части 0,3 х 0,87 = 0,26 м².

20/XI. Расчищена часть картины в овале “Св. София”. Очищена правая часть лица с нимбом и участок фона. На фоне хорошо сохранилась греческая надпись “НАГІА” (по определению пр[офессора Н.П.] Попова, несомненно XI века). Фон и нимб были записаны маслом сплошь, а лицо частично. Удалены масло, грязь и копоть.

Очищенный участок 0,42 х 0.45 = 0,19 м².

21/XI. Удаление остатков толстых слоев шпаклевки в правой части картины “сыновья Ярослава”.

22/XI. Удаление остатков масляной записи и шпаклевки в верхней части второй слева[50] фигуры картины “семья Ярослава”.

23/XI. Выявление верхней части более поздней фрески. Изображен неизвестный святой. Одежды очень сильно пострадали во время одной из предыдущих реставраций. Масляные краски[51] записи и шпаклевка очень прочны и местами лежали очень толстым слоем.

24/XI. Продолжение повторной расчистки второй[52] правой фигуры той же картины. Под левой грудью фигуры начинается фреска XI века, заметна голова мальчика в шапке.

26/XI. Удаление остатков масляной краски и шпаклевки в нижней части второй справа фигуры той же картины. В фигуре[53] мальчика изначальной фрески не сохранились[54] такие части: нет правой части головы, правой руки и ноги. Рядом сохранилась правая часть фигуры более поздней фрески.

27/XI. Расчистка верхней части третьей слева фигуры. Фреска под толстым и прочным слоем масляной краски и шпаклевки. Фреска поздняя. Изображон неизвестный святой.

---

[48] Первоначальное “частью” исправлено автором дневника на “части”.
[49] После слова находится зачеркнутое “запи”.
[50] После слова находится зачеркнутое “карти”.
[51] После слова находится зачеркнутое “очен”.
[52] После слова находится зачеркнутое “левой”.
[53] Первоначальное “Фигура” исправлено автором дневника на “В фигуре”.
[54] Первоначальное “сохранилась в таких частях” зачеркнуто. К оставленному “сохранил” дописано “ись”.

28/XI. Работа над нижней частью той же фигуры.

29/XI. Работа над[55] левой фигурой той же картины. В левом верхнем углу сохранился небольшой кусок изначальной штукатурки. Заметны остатки надписи.

30/XI. Окончательное удаление остатков масляной краски и шпаклевки по всему полю картины. Окочена расчистка орнамента под картиной.

[56]2/XII. Удалены все остатки масляной краски и шпаклевки на картине и орнаменте.

Картина расположена на северной стороне центрального нефа над аркой. Картина была записана маслом, при чем масляная живопись совершенно не совпадала ни по композиции, ни по содержанию с фресковой живописью. Поздняя живопись изображала святителей Вавилу, Фоку, Климента и Александра. Масляная картина написана в промежуток времени с 1843 по 1854 г. Пешехоновым, монахом Иринархом и священником Желтоношским. Под масляной записью и местами очень толстой и крепкой шпаклевкой (подштовкой) обнаружена фресковая живопись в правом нижнем и в левом верхнем углах – изначальная, а вся остальная более поздняя, по-видимому XV века. Участок живописи XI века сохранившейся в правом нижнем углу имеет форму прямоугольного треугольника. На нем изображены две фигуры мальчиков во весь рост. Правый[57] в богатом, украшенном орнаментом плаще, в белой нижней украшенной по подолу позументами одежде, на голове шапка, сапоги палевого цвета украшены жемчугами. Правая рука поднята, левой нет совсем, очевидно счищена при удалении побелки, произведеной униатами в середине XVI века. Нимба нет. Левая фигура мальчика сохранилась только в своей левой части. Мальчик чуть повыше ростом, одет в кафтан, обшитый позументами, украшенный орнаментом. Нимба также нет.

Расположены фигуры на зеленом поле, покрытом стилизованными ромашками. Фон темно-фиолетовый. Сохранность живописи средняя.

От фрески более поздняго происхождения сохранилось: в правом верхнем углу небольшой кусочек нимба. Над второй фигурой мальчика сохранилась голова с нимбом и правая часть фигуры неизвестного молодого человека в плаще, нижней одежде и сапогах. Дальше влево расположены

[55] После слова находится зачеркнутое “правой”.

[56] На листе перед следующим текстом находится чистая страница, на которой позже появилась, очевидно, случайная запись “С<у>250”.

[57] После слова находится зачеркнутое “в богатой коричневой одежде, украшенной орнаментом”.

еще две таких же фигуры. На изображениях второй и третьей фигур одежды счищены, вероятно, перед записью маслом.

Маслом писали прямо по остаткам фресок.

Одежда крайней левой фигуры сохранилась значительно лучше, при чем правый нижний угол плаща сохранился изначальный.

В левом верхнем углу сохранились остатки надписи: “.иниане великом” написаной по-славянски. Надпись, по мнению проф[ессора] П.Н. Попова следует отнести к XVI – XVII веку и должна читаться так: “Юстиниане великом”. Надпись выполнена чорной краской поверьх фрески XV века. Ниже есть трудно читаемые остатки надписей выполненные белилами, возможно что эти остатки принадлежат к живописи XV века. Над нимбом есть такие же остатки надписей. Между фигурами мальчиков сохранились остатки живописи XV в.

Под картиной вокруг арки изображен орнамент справа изначальный,[58] с небольшой вставкой, а слева XV века по рисунку не совсем совпадающий с древним.

Сохранившиеся части композиции XI века выполненные так же как описанная уже картина. “Семья Ярослава” и древние орнаменты.

Украшения нижней одежды и сапог, не сохранившиеся в изображении деталей в картине “Семья Ярослава”, сохранились в уцелевшей части композиции XI века (жемчужные бармы, позументы).

Штукатурка XV века выполнена очень тщательно, но более шероховата, чем изначальная, и закрывала часть одежды[59] второй справа фигуры мальчика.

По стилю и технике эта композиция может быть отнесена ко второй половине XV века.

В правом верхнем углу композиции оставлен небольшой участок масляной живописи средины XIX в.

Площадь картины с орнаментом 14,4 м^2.

Освобождена от кирпичной побелки фреска XI века на стене северной башни находившаяся под поздней кирпичной закладкой. Открытая часть – начало картины.

В проходе между Михайловским приделом и приделом Иоакима и Анны сделана пробная расчистка побелки, под которой оказался орнамент XI века.

Площадь 35 х 20 = 0,07 м^2.

---

[58] После слова находится зачеркнутое “а слева”.

[59] После слова находится зачеркнутая буква “м”.

Между приделом Иакима и Анны на пилоне сделана пробная расчистка (удалена масляная живопись) на участке 0,4 х 0,2 = 0,08 м^{2,} обнаружена темпера XVI века (интонако).

3/XII. Окислена и закреплена картина “Семья Ярослава” (мужская половина) и орнаменты под нею.

4/XII. Расчистка от побелки и остатков известки орнаментальных фресок в северной башне в помещении под лестницей.

5/XII. Тоже. Работу прервало отсутствие электрического света.

6/XII. Расчистка от побелки фресок в башне (северной) под лестницей.

8/XII. Продолжение расчистки от побелки орнаментов XI века под лестницей в северной башне. Орнаменты по рисунку сходны с орнаментами южной башни, но более нежны по тонам. Имеются утраты. Утраченные места заштукатурены известковыми растворами (частично) по-видимому, давно.

9/XII. Тоже. В стенах много гвоздей, на которых были повешены еловые ветки, одним из священников этого собора в 1932–33 году, устраивавшем здесь “вертеп”. Все помещение с ветками сфотографировано с двух точек.

10/XII. Продолжение расчистки. стен северной башни.

12/XII. Расчистка орнаментов в северной башне. Штукатурка во многих местах потрескалась и нуждается в укреплении.

13/XII. Продолжение расчистки стен северной башни.

14/XII. Укрепление трещин, выпадений и обнаженных мест во фресках северной башни.

15/XII. тоже.

16/XII. Укрепление фресок северной башни.

17/XII. Продолжение укрепления фресок северной башни.

19/XII. Укрепление фресок в северной башне.

20/XII. тоже самое.

21/XII. Укрепление остатков фрески на поверхности свода аркбутана в нартексе открывшейся после разборки кирпичной стенки поздней кладки. Изображон молодой святой в овале с нимбом. Тип лица римский.[60] Одежды ярко зеленого тона. Фон сиена жжоная. Обращает на себя внимание очень хороший рисунок и чистые яркие тона живописи. Сохранность фрески очень хорошая.

Площадь 1,2 м^2.

[60] После слова находится зачеркнутое “Плащь”.

22/XII. Пробная промывка от грязи и копоти участков картины “сорок мучеников”[61] на южной стене крещальни. Штукатурка и стены имеют глубокие трещины. Штукатурка давно отстала от стены и укреплена медными шурупами, один шуруп был ввинчен в лицо святого. Необходимо укрепить трещины в стенах и штукатурке.

Общая площадь 0,95 м^2.

23/XII. Расчистка и укрепление остатков фресок на стене башни, выходящей в нартекс. Есть остатки орнаментов и какой-то большой композиции, содержание которой невозможно в виду незначительной площади сохранившейся фрески.

25/XII. Продолжение расчистки и укрепления остатков фрески на стене северной башни, выходящей в нартекс.

26/XII. Укрепление трещин, выпадений и механических повреждений в камере под лестницей южной башни.

27/XII. Продолжение укрепления фресок в камере под лестницей южной башни.

28/XII. Укрепление фресок под лестницей южной башни.

29/XII. Укрепление фресок под лестницей южной башни.

30/XII. Укрепление трещин фресок в камере под лестницей в южной башне.

Пробная промывка картины “архидиакон Лаврентий”.

Очищено от копоти и грязи верхняя половина (до груди), сохранность очищеной части очень хорошая.

31/XII. Закончено укрепление трещин выпадений и механических повреждений фресок[62] под лестницей в южной башне.

Общая площадь укрепленных повреждений 1,5 м^2.

2/I 36 года. Окончание укрепления фресок под лестницей северной башни. Общая площадь залитых трещин 2 м^2.

Заливку трещин, выпадений и повреждений фресковой штукатурки в южной и северной башнях необходимо было сделать очень срочно, так как штукатурка, особенно на сводах отстала от кладки и грозила обвалом. В целях сохранения композиций и было предпринято укрепление этих фресок.[63]

3/I. Проявлены,[64] окислены и закреплены фрески в северной башне.

---

[61] После слова находится зачеркнутое “в к”.

[62] После слова находится зачеркнутое “в I”.

[63] Далее внизу страницы в левом углу вертикально карандашом в более позднее время сделана запись “79,45”.

[64] После слова находится зачеркнутое “ук”

Участок, на котором производились работы, состоит из 3-х секторов[65]: первый (считая от торцовой стены) был забелен по штукатурке (известково-песчаной), второй покрыт известью и третий такой же, как и первый. По удалении побелок и штукатурки выявились многочисленные трещины, выпадения и механические повреждения, при чем штукатурка в трещины не проникла.

Все трещины, выпадения и механические повреждения были залиты гипсово-известковым раствором (с добавлением растительных клеев).

Часть фрески (возле входа) была закрыта масляным фоном, который также был удален.

Фрески этого помещения все орнаментальные, кроме одной (которая была записана маслом)[66] изображающей верблюда с кувшином на спине, ведомого человеком в чалме и шароварах.

Сохранность орнаментов очень хорошая, а изображение верблюда немного испорчено глубоко въевшейся в поры масляной краской (берлинская лазурь).

4/I. Проверка и сдача инвентаря и остатков материалов.

5/I. Подготовка к снятию копии с части картины "Архидиакон Лаврентий".

6/I. Сделана копия с головы (без нимба) картины "Архидиакон Лаврентий" копия сделана "al fresco" на известковом грунте без песка. Размер копии 0,3<,>6 х 0,50 = 0,18<00> м^2.

Всего с 28/IX 35 г. по 6/I 36 года расчищено 97,75 м^2 фресок и укреплено трещин, выпадений и повреждений 3,5 м^2.

В работах под руководством проф[ессора П.И.] Юкина принимали участие С. Крамида, Б. Сигал, Г. Зацепина, Д. Натансон[67]. Дневник вел С.П. Крамида.

Тех[нический] работник А. Прохорова.

Профессор Юкин П.И.[68]

Асист. /подпись/ */Крамида/*

6/I 36 г.[69]

НА НЗСК, НАДР 3, № 958/1, л. 1-82.

---

[65] От начала страницы до этого места видны следы поздних записей карандашом, в т. ч. цифр, стертых ластиком.

[66] После слова находится зачеркнутое "на".

[67] Карандашом подчеркнуты "Б. Сигал, Г. Зацепина, Д. Натансон" и поставлен знак вопроса.

[68] "Юкин П.И." – подпись П. Юкина.

[69] После этой страницы не менее шести листов вырваны. В конце тетради на внутренней стороне обложки запись: "НА-958/1. В даній одиниці зберігання пронумеровано 82 аркуша. Ст[удент]-пр[актикант] Галаджій О. 14.07.10 /подпись/".

ТЕТРАДЬ ВТОРАЯ

Описание работ по расчистке фресок XI века
на стенах Киевского Софиевского заповедника.
Работы начаты 24/III 36 года.
Работы окончены 1/X 1937 г.[70]

Производил расчистку художник-реставратор П.И. Юкин.

Описание работ производил архитектор С.П. Крамида.

24/III 1936 г. Произведен осмотр фресок, очищенных в 1935 году. Фрески в хорошем состоянии. Известковые укрепления и вставки держатся хорошо и трещин не дали.

Состоялось производственное совещание, на котором были: директор Музейн[ого] Городка [Н.А.] Багрий, инспектор по охране памятников [К.] Антипович, зав[едующий] Софиевским запов[едником И.М.] Скуленко[71], профессор [И.В.] Моргилевский, проф[ессор П.И.] Юкин, архитектор [С.П.] Крамида.

На совещании намечен ориентировочный план работ.

25/III[72] Приступлено к удалению масляных записей XIX века с картины, расположенной в верхней северной части апсиды придела Иакима и Анны. В правой части картины[73] есть выпадения штукатурки, заделанные алебастром. Время ремонта неизвестно.

26/III. Удален толстый слой масляной краски с правой верхней трети северной стены в приделе Иакима и Анны. Под масляной живописью едва заметны следы фрески.

27/III. Удален слой поздней живописи с верхней средней трети той же картины. Фреска очевидно сильно пострадала вовремя предыдущих реставраций.

28/III. Удалена масляная запись с верхней левой трети картины. От фрески остались только следы.

29/III. Удалялась запись с левой нижней трети картины.

30/III. Выходной.

31/III. Расчищена нижняя средняя треть картины.

1/IV 36 г. Закончено первое удаление масляной записи с верьхней левой картины.

---

[70] Очень похоже, что число месяца I исправлено на X.

[71] Слово “Скуленко” подчеркнуто карандашом волнистой линией.

[72] Даты от 25/III и ниже до 1/IV 36 г. отмечены карандашом крестиком, что является позднейшими метками.

[73] После слова находится зачеркнутое “заметны”.

2/IV. Для производства протокольных фотоснимков работы в приделе Иакима и Анны временно приостановлены. Начата промывка от грязи и копоти орнаментов в помещении под лестницей в южной башне[74]. Помещение это было обнаружено в 1935. и тогда же были сделаны две пробные промывки (смотри дневник за 1935 г.).

3/IV. Продолжение промывки орнаментов. На западной щеке полуциркульной арочки возле свода есть следы подтеков, оставившие наслоения извести и окиси железа, глубоко въевшиеся в поры фресковой штукатурки и удаляемые с большим трудом.

4/IV. Продолжение промывки орнамента. Отложения окиси железа и извести местами совершенно уничтожили кобальт и сиену.

Весь орнамент выполнен без графьи, за исключением медальонов, оконтуренных циркулем.

Орнаменты[75] писались вероятно так: первоначально накладывались жидкими тонами сиены, зеленой (малахит?) кобальта и охры. Затем по контурам давались удары жидкими белилами. Проходилось смелыми мазками по второму разу густо по каждому тону и в заключение коричневые части орнамента оживлялись (вероятно уже по сухому) ударами свинцового сурика на какой-то эмульсии.[76]

Вся роспись этого помещения выполнена очень быстро, смело и уверенно. Рисунок правильный, линии четки.

Проследить способ компановки стен не удалось; так как следов подготовки припорашиванием или нанесением контуров краской нет.

Можно предположить что расположив медальоны от них как от исходных точек мастер работал прямо цветом, не пользуясь никакими шаблонами, так как несмотря на повторность мотива размеры элементов изменяются следуя[77] за сложной кривизной поверхности стен. На фресках есть очень много граффити разных эпох. В виду того, что эти фрески никогда не записывались масляной краской, не забеливались и не подвергались действию солнечного света, на изучение их следует обратить особое внимание.

Несмотря на наличие трещин и выпадений описанных в 1935 году (см. дневник за 1935 год), состояние фресок и сохранность их очень хороши.

Площадь фресок 12,99 м^2.

---

[74] Дописано карандашом на поле: помещ под лестн. клеткой.
[75] Перед словом находится зачеркнутое “ро”.
[76] Ниже находится зачеркнутая строка “Весь орнамент выпол-”.
[77] После слова находится зачеркнутое “по”.

5/IV[78]. Продолжение удаления масляных записей в верхней части северной стены придела Иакима и Анны.

6/IV. Выходной.

7/IV. Окончена расчистка верьхней части северной стены придела Иакима и Анны.

Удалена[79] масляная живопись XIX века. Работа очень низкого качества. Был изображон Иаким в виде пастуха в горах, возле него козы, овцы и телята.

Масляный слой удален от щеки арки до оконной ниши. На расчищенной поверхности едва заметны следы изображения трех очень <широких> фигур.

Есть остатки зеленого и красно-оранжевого тона. Возле верхней части оконной ниши есть спай двух штукатурок: древней (XI в.) и более поздней. На древней сохранился орнамент в виде трехцветной ленты сложенной гармоникой. Левый край стены возле щековой поверхности арки обрамлен еле заметным орнаментом. По характеру орнамент этот отличается от древних.

Есть выпадения, заделанные более поздними вставками.

Древняя конха этого придела была разрушена как видно очень давно, так как современная конха выложена из кирпича XVII века.

Крыша до прошлогоднего ремонта протекала и на этой стене есть очень много подтеков с отложением известковых солей и окиси железа.

Произведены пробные промывки на верьхней части южной стены того же придела. Все произведенные зондажи показали наличие древней фрески в довольно хорошем состоянии.

8/IV. Приступлено к удалению масляной записи с верьхней левой трети картины.

Запись средины XIX века. Картина в общем повторяет рисунок фрески, но цвета совершенно иные.

Запись сплошная и только в лице и фигуре кое-где просвечивает фреска.

Запись очень толста, прочна и на очень крепкой шпаклевке.

9/IV. Продолжение работы над южной стеной (верьхняя часть).

Произведен осмотр конхи Георгиевского придела.

Под слоем копоти и грязи на северной части конхи едва заметны (слева от фигуры Георгия) контуры двух поясных изображений. Придел

[78] Даты от 5/IV до 13/IV отмечены карандашом крестиком.

[79] Первоначальное “удаленная” исправлено автором дневника на “удалена”.

почти весь очищен от масляной записи. Расчистка производилась как видно насухо и почти все фрески сильно попорчены. Дата и автор расчисток неизвестны.

10/IV. В Георгиевском приделе сделана промывка (пробная)[80] участка в северной средней части конхи (возле щековой арки) площадью в 1 м^2.

Фрески сильно попорчены так как нерастворенная масляная краска удалялась механическими скребками. Незначительные остатки последней растворены и удалены. Левую часть расчищенного участка занимает орнамент из стилизованных овощей или фруктов (аналогичен описанному в 1935 г. в Михайловском приделе). Вправо от орнамента поясное изображение. Изображение выполнено в два тона: санкир и белила.

Жидкими белилами легко пройдено по выпуклым местам, а тени и углубления очень легко взяты жидким санкиром. Работа очень хорошо выполнена, изображение напоминает мраморную статую античного периода Греции.

Контурной графьи нет, но через грудь проходит линия (графленная по сырому) с рисунком не связанная.

По характеру выполнения это изображение совершенно не похоже на церьковную и портретную живопись Софии.

11/IV. Продолжение работы над картиной “Анна пророчица”. Масляная живопись лежит толстым слоем. Шпаклевка очень крепка.

12/IV. Выходной.

13/IV. Продолжаются работы над картиной “Анна пророчица”.

14/IV[81]. Опускается рабочая площадка лесов.

Раскрыто поясное изображение неизвестного святого на нижней части восточной поверхности юго-западного[82] пилона стоящаго на пересечении центрального нефа и транссепта. Фон записан маслом сплошь, нимб также, лицо, руки и одежды частично.

Маслом было по-гречески написано св. Маринос.

15/IV. Продолжение работы над неизвестным святым.

16/IV. Окончена работа над неизвестным святым.

На фоне и нимбе довольно значительные утраты, в лице и одежде утрат меньше.

Вставки есть в волосах, на лбу и переносице и на подбородке. Вставки XIX века.

---

[80] После слова находится зачеркнутое “уч”.

[81] Дата была обведена карандашом (заметен след).

[82] Слова “юго-западного” подчеркнуты карандашом.

В правой руке остатки креста.

Возле правого плеча есть незначительное граффити.

Нимб прографлен, весь остальной рисунок сделан, по-видимому, чернильным орешком. Одежды написаны жжоной сиеной с проработкой белилами. Через левое плечо и правый бок перетянут зеленый шарф, завязанный на груди узлом. На манжетах и воротнике, сделанных жжоной умброй есть белильные жемчуга.

В левой части фона надписи нет и следов ее тоже. В правой части картины оставлена масляная живопись с греческой надписью: “Маринос”.

Площадь раскрытой части 0,61 м^2.

Сохранность фрески хорошая.

17/IV. Приступлено к удалению масляного слоя с орнамента вокруг[83] оконной амбразуры[84]. Масляная живопись грубо повторяет[85] фресковый орнамент из трехцветной ленты.

Через зенит полуциркульной перемычки проходят довольно значительные трещины заделанные цементным составом.

Нижняя часть амбразуры заложена кирпичом, поверьх которого положена шиферная плита, не заделанная в штукатурку боковых поверхностей амбразуры.

18/IV. Выходной.

19/IV[86]. Удаление масляной записи с боковых поверхностей оконной амбразуры.

Масляная краска лежит тремя слоями на исключительно прочной, тона слоновой кости, шпаклевки, которая растворяется с большим трудом и очень медленно.

20/IV. Продолжается удаление масляной записи и шпаклевки с боковых поверхностей оконной амбразуры.

21/IV. Проф[ессор И.В.] Моргилевский, проф[ессор] П.И. Юкин и архит[ектор] С.П. Крамида, осмотрен[а] кирпичная закладка нижней части оконной амбразуры верьхняго окна придела Иакима и Анны. В результате осмотра оказалось: шиферная плита лежит на известково-песочном растворе не заделанная в штукатурку боковых поверхностей оконной амбразуры поверьх кирпича 19 века. Решено для выявления первоначаль-

[83] После слова находится зачеркнутое “оку”.

[84] Дописано карандашом на поле, плохо читается: каки<х?е?> амбр в <…>

[85] После слова находится зачеркнутое “орна”.

[86] Дата была обведена карандашом (заметен след).

ной формы окна и раскрытия фресок, если таковые под кирпичной кладкой сохранились, шиферную плиту снять и закладку разобрать.

Приступлено к окислению сывороткой и закреплению очищенной от масляной записи картины "Анна пророчица" и следов живописи на северной стене.

На стенах заповедника[87] с не снятой масляной записью заметны большие скопления влаги конденсировавшейся из воздуха, образующей местами потеки. На участках стен, раскрытых от масляной записи, это явление не имеет места.

Картина "Анна пророчица" расположена на верьхней четверти южной стены придела Иакима и Анны, правым краем примыкает к орнаменту, окаймляющему апсиду, а левым – к орнаменту оконной амбразуры, сверьху подходит к шиферному карнизу.

Вся картина обрамлена красной каймой с черной полосой посредине.

В левом углу картины торец дома с дверью[88] полузакрытой занавеской[89]. Анна выходит из дверей и руками показывает на гнездо птиц на дереве. Второй план заполнен деревьями. В правом нижнем углу мраморный бассейн на кирпичном постаменте с плавающими утками. Фон сделан чернильным орешком[90]. Листва деревьев[91] зеленой землей. Стволы умброй[92]. Дом написан серым главконитом с белилами и зеленым контуром. Занавеска – жидкий кобальт[93] с белилами и темным багром. Одежда Анны – краплак[94]. Низ одежды жидкий[95] кобальт с белилами и чернильным орешком. Бассейн охра с белилами и белила[96]. В лице Анны много сходства с лицом старухи[97] из картины "Семья Ярослава".

Фон картины сильно попорчен скребками при одной из прежних реставраций. Листва и стволы некоторых деревьев тоже уничтожены, а в остальном сохранность картины очень хорошая. Графья только на нимбе. Контуры наносились чорным тоном.

---

[87] Слова "стенах заповедника" подчеркнуты карандашом волнистой линией.
[88] Над словами "дома с дверью" дописано карандашом "серый с <…> орн-м.".
[89] Над словом "занавеской" дописано карандашом "зелен зан.".
[90] Над словом "орешком" дописано карандашом "темно синий".
[91] После слова находится зачеркнутое "чер".
[92] Над словами "Стволы умброй" дописано карандашом "светло-коричн.".
[93] Над словом "кобальт" карандашом поставлен сверху знак вопроса.
[94] Над словом "краплак" дописано карандашом "красн<…>".
[95] Над словом "жидкий" дописано карандашом "бел<…>".
[96] Над словом "белила" дописано карандашом, неразборчиво "светло коричн. кирпичи, белое обрамление, синяя вода".
[97] Слово "старухи" подчеркнуто красным карандашом и отмечено на поле "птичкой".

В красной полосе, окаймляющей низ картины, за все время работ в Софии (1935–1936 г.) спай дня. Спай выполнен очень тонко, края его волнисты. Спай едва заметен даже при внимательном осмотре.

Орнамент справа от картины сохранился очень хорошо. В орнаменте применен "Ляпис лазурь" (правда в небольшом количестве). Очень дорогая для того времени краска.

22/IV. Разбирается кирпичная закладка оконной амбразуры. Шиферная плита занимала только половину ширины подоконника. Остальная часть последнего была заполнена известково-песочной штукатуркой. Фрески сохранились на всем пространстве боковых поверхностей древняго окна. Сохранились следы перехода вертикальной части[98] боковых поверхностей к горизонтальной части подоконника, но древняя штукатурка на подоконнике разрушена и заменена штукатуркой XVII–XVIII века.

Приступлено к удалению масляной записи с картины на нижней части восточной поверхности северо-восточного пилона на пересечении центрального нефа с трансептом. Маслом изображена фигура молодого святого с копьем в правой руке. Надпись по-гречески "святой Горгониос"[99]. Надписи вертикальны справа и слева от головы.

23/IV. Окончена расчистка части молодого святого с копьем. Масляная запись оставлена на правой трети и ниже пояса фигуры. Площадь раскрытой части 0,7 м^2.

24/IV. Выходной.

25/IV. Закончена расчистка орнаментов оконной амбразуры придела Иакима и Анны. Укреплены трещины и выпадения. Поверхность фресок окислена и закреплена. Орнамент в нижней своей части (там, где была кирпичная закладка) сохранился значительно лучше, чем в верьхней[100]. По наружному краю (ближе ко двору) заметны остатки утолщения или выступа. Полоса орнамента уширяется снизу вверьх.

Орнамент состоит из ритмично повторяющихся треугольных элементов.

Писался так: сначала тона – разбавленная жжоная сиена, зеленая земля, жидкий чернильный орешек, белила за два раза, а затем корпусно оконтурен черным. Вся живопись без графьи и шаблона.

Спай дня подогнан к углу между поверхностью амбразуры и поверхностью стены (внутренней).

---

[98] После слова находится зачеркнутое "повер".

[99] Слова "святой Горгониос" подчеркнуты карандашом.

[100] Предложение "Орнамент в нижней своей части (там, где была кирпичная закладка) сохранился значительно лучше, чем в верьхней" подчеркнуто карандашом.

Есть поздние вставки и подштовки XVII века.

Сохранность в общем хорошая.

Все трещины и выпадения укреплены составом из извести, толченого кирпича, пемзы и растительного клея.

26/IV[101]. На северной поверхности пилона со “св. Горгонием” начато частичное удаление масляной записи с изображения “[102]апост[ола] Петра”.

27/IV. Закончено частичное удаление масляной живописи с картины “ап[остол] Петр”. Масляная живопись искажала фигура и лицо. Ноги были изображены босыми, на оригинальной фреске они оказались в сандалиях.

Написана картина хорошо. Сохранность в верьхней и средней части фигуры очень хорошая. Нижняя часть фигуры вытерта спинами молящихся. Фон сильно попорчен скребками. Площ. 1,51 м^2.

Начато удаление масляной записи с картины “апост[ол] Павел”. Картина расположена визави “ап[остол] Петр”. Фон и нимб прописан сплошь, лицо, руки и одежды частично.

28/IV. Окончена расчистка карт[ины] “апост[ол] Павел”.

Как общее правило, в Киевской Софии все отдельные фигуры на пилонах как видно писались очень хорошими мастерами, выполнявшими свои картины с большим вкусом и умением, но среди всех до сих пор открытых картин “апост[ол] Павел” особенно выделяется высоким мастерством выполнения, по силе внутреннего содержания, простоте и лаконичности трактовки лица.

Драпировки одежды поразительно удачно подчеркивают анатомию и движение фигуры. В складках одежды очень много тонких и чрезвычайно звучных нюансов.

Но не смотря на всю силу и яркость картина не выпадает из общаго ансамбля.

Выполнена картина так: Сначала в общих чертах был прографлен рисунок. Затем был сделан краской контурный рисунок, при чем художник почти не считался с графьей, дальше накладывались подкладочные тона, лессировались нужные[103] места. и наконец накладывались блики. Фон выполнен чернильным орешком. Позем темная зеленая земля, одежда разбеленой зеленью, низ одежды ревтью, в складках темная зелень. Пробела накладывались постепенно осветляемыми доходя до белил. Лицо, руки и ноги – желтая охра, жжоная умбра, натуральная умбра, жжоная сиена. В руках жолтое с жемчугами евангелие.

---

[101] Даты 26/IV и 27/IV отмечены карандашом крестиком.

[102] Перед словом находится зачеркнутое “св”.

[103] После слова находится зачеркнутое “тон”.

Фон почти весь утрачен. Нижняя часть фигуры почти стерта плечами и руками молящихся. Верьхняя часть фигуры, лицо, руки сохранились очень хорошо.

Фреска окислена и закреплена. Площадь картины 3,28 м^2 [104].

29/IV[105]. Начаты работы по очистке от масляной записи композиции "Рождество богородицы", расположенной во втором сверьху ряду на южной стене придела Иакима и Анны. Фон картины прописан маслом по шпаклевке сплошь, одежды и утварь сильно прописаны, а лица и руки частично.

30/IV. Удалена грязь и копоть с масляных[106] записей композиций "Рождество Богородицы" и "целование" для производства протокольных фотоснимков.

1/V. 1936 г., 2/V[107]. Первомайские праздники.

3/V[108]. Начато удаление масляных записей[109] с правой верхней трети картины "Рождество Богородицы".

4/V. Удалена масляная запись с верьхней средней части композ[иции] "Рожд[ество] Богородицы".

5/V. Удалена масляная запись с левой верьхней части картины "Рожд[ество] Богор[одицы]".

6/V. Удалена масляная запись с нижней части картины "рожд[ество] Богород[ицы]" и начато удаление масляной записи с картины "Целование" расположенной на северной стене придела Иакима и Анны" во втором сверьху ряду.

7/V. Выходной.

8/V[110]. Продолжение удаления записей с картины "целование".

9/V. Закончено удаление записей с картины "целование".

10/V. Удалена запись с окаймляющих орнаментов и креста под окном между картинами "Целование" и "Рождество Богородицы".

От подоконника верьхняго окна к низу трещина и большая выбоина от снаряда, попавшего в апсиду в 191?[111] году. Трещина и выбоина были заделаны раствором еще в то время, когда заповедник был в ведении церьковной общины.

---

[104] Цифры "3,28 м^2" подчеркнуты карандашом.
[105] Даты 29/IV и 30/IV отмечены карандашом крестиком.
[106] Слово "масляной" исправлено автором дневника на "масляных". После слова находится зачеркнутое "ко".
[107] Даты записаны одна над другой и объединены фигурной скобкой.
[108] Даты от 3/V по 6/V отмечены карандашом крестиком.
[109] Слова "масляных записей" подчеркнуты карандашом.
[110] Даты от 8/V по 11/V отмечены карандашом крестиком.
[111] Знак вопроса поставлен карандашом.

Картина “Рождество Богородицы” была под сплошной записью масляными красками, грязью и копотью. Расположена под картиной “Анна Пророчица” на южной стене придела Иакима и Анны. Окаймлена картина сиенистой лентой с черной полосой посредине. Справа орнамент, слева поле с крестом.

Анна в красном хитоне с голубыми пробелами, в кобальтовой[112] нижней одежде и красных туфлях полулежит на матрасе фисташкового тона с жолтой отделкой. За спиной виднеется сооружение охристого[113] тона с белильной отделкой[114]. Справа за матрасом три женских фигуры в зеленом, синем и коричневом платьи. Две из них держат в руках тарелки с яйцами (по четыре на каждой). Платья украшены жемчугами, на головах торо̀ки[115]. Позади и справа от фигур здание с полуциркульным верьхом, написанное главконидом с белильными орнаментами[116]. Вход полузакрыт занавеской цвета разбеленной зеленой земли с жемчужными украшениями.

Слева внизу сидят две женщины. Левая в голубом платьи держит над тазом ребенка, правая в красном платьи стоит на одном колене и льет из кувшина воду в таз. Фон чернильный орешек.

Сохранность картины очень хорошая, хотя и есть механические повреждения, особенно на фоне. Через середину картины по горизонтали идет полоса выбоин, зашпаклеванных чрезвычайно крепкой оливково зеленого тона. Эта шпаклевка не растворяется.

Кроме нимба графьи нигде нет.

Слева от картины “Рождество Богородицы” на ширину окна по высоте равной высоте картины поле разделенное на две неравные по вертикали части: верхняя большая – чернильный орешек[117] и нижняя меньшая – зеленая земля. Между этими частями узкая в сантиметр белая полоска. На этом фоне темной охрой написан крест[118]. Крест[119] украшен по концам и в месте пересечения вертикальной полосы с горизонтальной жемчугами. Крест стоит на “Голгофе”. Вокруг креста графья. Сохранность средняя.

На северной стене, на одной высоте с картиной “Рождество Богородицы” написана картина “Целование”. Окаймлена обычно. Слева ор-

---

[112] Над словом “кобальтовой” дописано карандашом “голубой”.
[113] Над словом “охристого” дописано карандашом “желтого”.
[114] Над словами “белильной отделкой” дописано карандашом “треугольн<ый> фронтон”.
[115] Над словом “торо̀ки” дописано карандашом “белые ленты”.
[116] Над словом “орнаментами” дописано карандашом “синее с белым”.
[117] Над словом “орешек” дописано карандашом “синяя”.
[118] Над словом “крест” дописано карандашом “желтый”.
[119] После слова находится зачеркнутое “украж”.

намент, справа поле с крестом. Правый верьхний угол композиции заполнен горой тона разбеленой сиены[120] с белильными уступами и лещадями. Правый нижний угол – позем – жидкая зеленая земля. Средина композиции – стремительно шагнувшие друг другу на встречу и обнявшиеся фигуры Иакима в зеленовато-голубой одежде[121] и Анны[122] в красном хитоне[123]. Фон разбеленый[124] чернильный орешек. В левом углу фасад здания тона зеленой[125] земли с сиеной и белильным орнаментом.

Из дверей дома выглядывает, приподняв красную занавеску, женская фигура в зеленоватом с жемчугом платьи. Верьхняя часть картины утрачена и заполнена поздней XVII (?)[126] века штукатуркой. Штукатурка эта закривала до половины лица Иакима и Анны, но после осторожного отслоения ее от древней удалось возстановить лица полностью, а лбы и волосы частично.

На красном хитоне Анны много графьи не везде совпадающей с окончательным рисунком одежды.

Средняя и правая часть сохранились хорошо, а левая, особенно фон сильно пострадали.

Картины “Рождество Богородицы”, “Целование” и “Крест” окислены и закреплены.

11/V. Разведочная расчистка на западной стене хор во втором к северу от центрального нефа. Композиция “Сожжение трех отроков”. Удалена масляная запись второй половины 19 века. В левой верьхней части раскрытого участка есть вставка XVIII века с живописью того же времени. Удалена запись с левой половины одного из отроков, одна печь и нижняя часть крыла парящаго ангела. Сохранность средняя.

Площадь раскрытого участка 1,4 м^2.

12/V. Выходной.

13/V[127]. Удаление остатков масляной краски с картины “Сожжение трех отроков”. С большим трудом удаляется запись на вставке.

14/V. Пробная промывка на северной стене хор в том же приделе. Композиция “Троица”. Расчисткой выявлено две масляные записи: верьхняя

---

[120] Над словами “разбеленной сиены” дописано карандашом: светло-коричневой.
[121] Над словами “зеленовато-голубой одежде” дописано карандашом “складки <...>, черная борода”.
[122] Над словом “Анны” дописано карандашом “складки подчерк. движ.”.
[123] Над словами “в красном хитоне” дописано карандашом “и белой нижней одежде”.
[124] Над словом “разбеленный” дописано карандашом “синий”.
[125] Над словами “тона зеленой” дописано карандашом “зеленовато-серой”.
[126] Вопросительный знак поставлен автором дневника.
[127] Дата 13/V отмечена карандашом крестиком.

второй половины XIX века и нижняя первой половины того же века. Расчищается нижняя часть левой фигуры на фоне здания.

15/V. Окончание расчистки участка в композиции "Тройца". Расчищенный участок окислен и закреплен. Площадь расчистки 2,15 м^2.

16/V. Разведочная промывка части пучкового столба поддерживающаго своды на хорах. Расположен столб к северу от средняго нефа. Расчищается четверть поверхности по всей высоте. Открываемая поверхность обращена на северо-запад.

17/V. Окончена пробная расчистка на пучковом столбе.

На штукатурке XI века сохранились остатки фресковых орнаментов того же времени. Орнамент местами стерт, а местами содран металлическими скребками вероятно перед Солнцевской реставрацией в середине XIX в. Сохранность плохая.

Расчищенный участок окислен и закреплен.

18/V. Выходной.

19/V[128]. Расчистка от грязи и копоти двух фигур святителей на северной части апсиды Михайловского придела. Сохранность древней живописи хорошая, возле одной из фигур есть остатки древней греческой вертикальной надписи.

20/V. Начата работа по удалению масляных записей с картины "Обручение Марии с Иосифом". Картина расположена на северной стене апсиды[129] придела Иакима и Анны под картиной "целование". Фон, сооружения и нимбы[130] записаны сплошь. Одежды прописаны сильно, а лица, руки и ноги частично. Картина окаймлена обычной полосой. Слева примыкает к орнаменту, справа к орнаменту вокруг оконной амбразуры. Снизу картина "Благовещение с прялкой".

21/V. Удаление масляных записей с картины "Обручение".

22/V. Продолжение работы над картиной "обручение".

23/V. Окончание расчистки картины "Обручение".

Слева торец здания тона разбеленой зеленой земли с белильными орнаментами,[131] треугольным щипцом и охристым карнизом. Из дверей выходят люди, впереди которых Иосиф седой в розовой верьхней одежде и серой с белыми пробелами нижней. За Иосифом старик в красной мантии с белым воротником, на котором два черных креста, под мантией зеленоватая нижняя одежда, отделанная понизу парчей

[128] Даты от 19/V по 23/V отмечены карандашом крестиком.
[129] После слова находится зачеркнутое "Миха".
[130] После слова находится зачеркнутое "бы".
[131] После слова находится зачеркнутое "и".

и жемчугом[132]. Между головой Иосифа и старика, чуть повыше – голова женщины в зеленовато-сером платке. Середину картины занимает Мария в красной (пурпурно) верьхней одежде и кобальтовой[133] нижней. Вокруг головы нимб. За Марией видна жолтая (охра) стена с белыми орнаментами[134]. Справа храм. Портик которого состоит из двух полуциркульных арочек, опирающихся на белые[135] колоны с охристыми капителями в виде голов. Внешнее очертание верьхней части портика – полуциркульная кривая. Боковой фасад храма цвета темной[136] охры с белой[137] крышей и белыми[138] окнами.

На фоне торца Захарий с нимбом, в охристой[139] верьхней одежде и белой нижней. Правый нижний угол картины заполнен столом, закрывающим до пояса Захария. Стол накрыт охристым[140] покрывалом.

Фон – чернильный[141] орешек. Позем – зеленая земля. На ногах Марии вставка эпохи П. Могилы. Есть вставки более поздния. Слева от картины очень хорошо сохранился орнамент. В нижней части орнамент попорчен выбоинами. Сохранность картины очень хорошая, но в нижней ее части есть мелкие выбоины. Есть спай дня. Картина окислена и закреплена.

24/V. Выходной.

25/V[142]. Удаляется цементная штукатурка с орнамента вокруг оконной амбразуры. Штукатурка очень крепкая на жирном цементном растворе тольщиною около 15 мм. Под штукатуркой масляная запись по фреске.

26/V. Окончание расчистки орнамента вокруг оконной амбразуры нижняго окна придела Иакима и Анны. Орнамент – трехцветная лента сложенная гармоникой (такой же как и вокруг верьхняго окна). Сохранность хорошая. Орнамент после удаления масляной записи окислен и закреплен.

27/V. Расчистка картины “Благовещение у колодца”. Картина написана на южной стене придела Иакима и Анны под картиной “Рождество Богородицы”. Слева орнамент оконной амбразуры, справа орнамент вокруг щековой арочки апсиды, снизу картина “Посещение Елизаветой Марии”.

---

[132] Рядом дописано карандашом сбоку, плохо читается “лица графически”.
[133] Над словом “кобальтовой” дописано карандашом “синеватой”.
[134] Над словами “белыми орнаментами” дописано карандашом “геометрич.”.
[135] Над словом “белые” дописано карандашом “желтые”.
[136] Над словом “темной” дописано карандашом “коричневой”.
[137] Над словом “белой” дописано карандашом “желт.”.
[138] Над словом “белыми” дописано карандашом “желт.”.
[139] Над словом “охристой” дописано карандашом “светло-корич.”.
[140] Над словом “охристым” дописано карандашом “светло коричнев.”.
[141] Над словом “чернильный” дописано карандашом “синий”.
[142] Дописано карандашом слева на поле “втор окно”. Даты от 25/V по 1/VI отмечены карандашом крестиком.

Маслом записана вся картина кроме лиц и небольших участков одежд.

28/V. Расчищается средняя часть картины с фигурой Марии.

29/V. Расчищается правая часть картины. Масляная запись очень крепка.

30/V. Выходной.

31/V. Удаляется запись с верьхней левой части картины.

1/VI 1936 года. Окончена расчистка картины "Благовещенье у колодца". Картина окислена и закреплена.

Композиция окаймлена обычной полосой.

Фон, чернильный[143] орешек, на нем в левом углу охристая[144] гора с белыми уступами и лещадями. В верьху и несколько справа от нее белый полукруг с концентрично вписанным в него черным полукругом. На фоне этих полукругов архангел Гавриил[145]. У правого края картины гора (зеленая земля с белыми лещадями). Под горой в нижнем правом углу – колодец цилиндрической формы тона разбеленой сиены[146].

Возле колодца фигура Марии в фиолетовой[147] верьхней одежде и кобальтовой[148] нижней. Мария опускает в колодец белое ведро и слушает, повернув голову, архангела. Мария, особенно лицо, написана исключительно[149] хорошо. Позем – зеленая земля написан с пробелами на выпуклых частях земли и чернильным орешком во впадинах. Это первый случай попытки передачи поверхности земли рельефною. (Везде трактуется как плоскость). Сохранность картины очень хорошая. Есть вставка на правой ноге Марии и в правом нижнем углу картины приходящаяся на часть колодца и окаймляющий орнамент.

По нижнему краю картины проходит спай дня. Графья только на нимбе.

2/VI. Расчистка орнамента справа от картины. Орнамент после расчистки окислен и закреплен. Сохранность орнамента очень хороша.

---

[143] Над словом "чернильный" дописано карандашом "синий".

[144] Над словом "охристая" дописано карандашом "светло-корич.".

[145] Над словами "фоне этих полукругов архангел Гавриил" дописано карандашом "нимб, крылья коричневые в белой одежде, протягивает руку Марии".

[146] Над словами "разбеленной сиены" дописано карандашом "светло-коричн., темный ободок (?), голубая вода".

[147] Над словами "фиолетовой" дописано карандашом "красной".

[148] Над словом "кобальтовой" дописано карандашом "синей, перед которым зачеркнуто слово "светло".

[149] Над словами "лицо, написана исключительно" дописано карандашом "нос довольно широкий, <...>".

На 15 см ниже полосы разделяющей картины “Благовещенье у колодца” и “Посещение Елизаветой Марии” поперек орнамента проходит спай дня. Заметна разница в силе тона одного и другого дня.

3/VI[150]. Сделана пробная промывка на южной стене апсиды Михайловского придела. Удалялись грязь и копоть с двух рядом расположенных фигур святителей справа от окна. На фигурах есть остатки оливково зеленой масляной краски, которой был когда-то покрыт весь придел. Краска эта неизвестно кем и когда была снята насухо, благодаря чему фрески местами сорваны.

4/VI. Окончена пробная промывка фигур двух святителей на южной стене апсиды Михайловского придела. Сохранность фигуры возле окна довольно хорошая, фигура расположенная вправо от первой, сохранилась хуже.

5/VI. Сделана промывка от грязи и копоти части картины “Посещение Елизаветой Марии”. Участок для протокольного фото снимка разделен на три части: нижняя в том состоянии, в каком она была[151] до 05/VI 36 г. то есть с масляной записью покрытой вековой копотью и пылью. На средней части удалены грязь и копоть (открыта живопись средины XIX века). В верьхней части удалена масляная живопись и открыта изначальная фреска.

6/VI. Удалены масляная запись, пыль и копоть с креста под нижним окном апсиды придела Иакима и Анны”. Крест такой же, как и под верьхним окном. Сохранность средняя, нижняя его часть скрыта под паркетным полом XIX века.

На северной стене Михайловского придела под жертвенником у самого чугунного пола из-под грязи и копоти открыта композиция, выполненная темперой, по-видимому, в конце XVIII века художником школы Брюллова. Изображена человеческая голова, затылком обращенная к полу, а лицом вверх, голову окружают огненные языки и клубы дыма. Картина написана и сохранилась хорошо. Сделан фотоснимок. Картина написана поверьх фрескового орнамента XI века.

7/VI. Выходной.

8/VI[152]. Начата расчистка от масляной записи, копоти и грязи картины “Посещение Елизаветой Марии”. Картина написана на южной стене апсиды придела Иакима и Анны, под картиной “Благовещение у колодца”,

[150] Даты с 3/VI по 6/VI отмечены карандашом крестиком.
[151] Слово “были” повторяется.
[152] Даты с 8/VI по 18/VI отмечены карандашом крестиком.

слева поле с крестом справа орнамент щековой арки. Картина записана: фон сплошь, одежды очень сильно, а лица и руки прописаны кое-где.

9/VI. Продолжается расчистка картины “Посещение Елизаветой Марии”.

10/VI. Удаление записей с картины “Посещение Елизаветой Марии”.

11/VI. Краска записи XIX века удаляется с большим трудом.

12/VI. Продолжение расчистки картины “Посещение Елизаветой Марии”. Прочные масляные краски лежат на шпаклевке, которая растворяется с большим трудом и очень медленно.

13/VI. Выходной.

14/VI. Продолжение расчистки той же картины.

15/VI. Окончание расчистки картины “Посещение Елизаветой Марии”. Картина окислена и закреплена. Картина окаймлена сиенистой полосой. Левую ее часть занимает торец здания тона разбеленой зеленой земли с белильными орнаментами и треугольным щипцом. Из дверей приподняв занавеску выглядывает молодая женщина. Задний план средины картины занимает стена цвета сильно разбеленой жжоной сиены с темно-коричневым[153] орнаментом и охристой[154] крышей. Спереди посреди картины две обнявшиеся женщины. Мария в красной верьхней и синей нижней одежде и Елизавета[155] в темно-сиреневой[156] верхней и охристой нижней одежде. Обе с нимбами.

В правой части картины торец здания с полуциркульным верьхом. Здание – разбеленая зеленая земля. Белильные орнаменты. Двери закрыты розовой занавеской. По средине картины в верьхней ее части[157] есть маленькая поздняя вставка. На высоте пояса фигур линия выбоин местами сливающихся.

Сохранность неповрежденной выбоинами живописи очень хороша. Графья только на нимбах. В нижней половине много граффити. Нижняя часть картины (ниже колен) закрыта паркетным полом XIX в.[158]

---

[153] Над словами “сиены с темно-коричневым” дописано карандашом: светло-корич., перед ними находится зачеркнутое “желтый”.

[154] Над словом “охристой” дописано карандашом “желтой”.

[155] Над словом “Елизавета” дописано карандашом “слева”.

[156] Над словом “сиреневой” дописано карандашом “зеленой”.

[157] Над словами “занавеской. По середине картины в верьхней ее части” дописано карандашом, читается плохо “стены справа розоватые с темн<ыми> орн-ми, окно <с> зеленой <полоской>, окно черное с белой об<водкой>”.

[158] Над словами “паркетным полом XIX в.” дописано карандашом снизу “выбоины по коленам”.

16/VI. Окончательное удаление остатков масляной краски и шпаклевки с картины “Благовещение с прялкой” на северной стене апсиды придела Иакима и Анны”. Картина окислена и закреплена. Описание см. в дневнике за 1935 год.

17/VI. Начата работа над фигурами святителей в апсиде Михайловского придела. Композиция ограничена сверьху шиферным карнизом, по бокам орнаментом щековой арки, а снизу орнаментом расположенным горизонтально между полом и композицией шириною около[159]. Вся композиция под грязью и копотью.

8/VI. Удаление грязи и копоти с изображений святителей. Очищена вторая слева фигура. Попадаются остатки оливково-зеленой, очень прочной масляной краски. Эти остатки удаляются.

19/VI. Выходной.

20/VI[160]. Удаление грязи и копоти с фигуры святителя написанной слева от оконной амбразуры.

21/VI. Удаление копоти и грязи с изображения святителя справа от окна.

22/VI. Удаление грязи копоти и остатков масляной краски со второй справа фигуры композиции.

23/VI. Окончание промывки композиции “Святители” в Михайловском приделе. Весь придел был раньше записан оливково-зеленой краской. Краска эта неизвестно кем и когда удалена. Удалялась она металлическими скребками, в результате чего фрески несколько испорчены. Композиция состоит из шести фигур святителей, поставленных вертикально и “en face”. Фигуры расположены симметрично относительно окна стоящаго на продольной оси апсиды[161]. Окаймлена картина сиенистой полосой[162]. Фон – чернильный[163] орешек. Позем – зеленая земля[164]. Все святители кроме крайнего левого седые. Все в белых с черными крестами омофорах. У каждого в руках евангелие[165]. Плащь первой слева[166] [167]фигуры –

[159] В тексте дневника ширина композиции не указана.
[160] Даты 20/VI и 21/VI отмечены карандашом крестиком.
[161] Предложение “Фигуры расположены симметрично относительно окна стоящаго на продольной оси апсиды” подчеркнуто карандашом.
[162] Над словом “полосой” дописано карандашом “красной с белой обводк. и черн. <лин.>”.
[163] Над словом “чернильной” дописано карандашом “темно-синий”.
[164] Над словами “зеленая земля” дописано карандашом “отдел<ана>… коричн полос<кой>”.
[165] Над словами “У каждого в руках евангелие” дописано карандашом “согнут<..> в локте в левой руке четыреуг. книги”.
[166] Дописано карандашом в начале предложения “на ткани”.
[167] Дописано карандашом вверху страницы “складки в линейном стиле белилами”.

жжоная сиена[168] с белилами, нижняя одежда – темная охра[169]. На второй фигуре плащь – зеленая земля[170] с белилами[171]. Нижняя одежда – сильно разбеленая жжоная сиена[172]. На третьей фигуре плащь – разбеленая жжоная сиена[173], нижняя – разбеленый чернильный орешек[174]. Четвертая – плащь сиена[175] жжоная. Нижняя одежда – темная охра[176]. Пятая фигура – плащь сиена с охрой[177] и белилами[178]. Нижняя одежда – главконид[179]. На шестой фигуре плащь – зеленая земля, нижняя одежда – сильно разбеленая[180] сиена жжоная.

Сохранность всей композиции очень хорошая за исключением лица второй справа фигуры, попорченного как видно выщелачиванием извести, просачивавшейся сквозь кладку стены водой.

На стене апсиды, ниже колен изображений святителей обнаружен первый спай дня, проходящий через картину (все остальные замеченные в Софии проходят через полосу, разделяющую две картины).

Выполнен спай так: штукатурка, которую назовем условно штукатуркой первого дня, там, где мастера[181] ее закончили, спущена на нет и записана до самой кладки. Штукатурка второго дня наложена так, что прикрывая утонение штукатурки первого дня, сама утоняется, но уже кверьху не создавая утолщения штукатурного слоя. Края спая не прямолинейны, а сложно волнообразны. Спай выполнен настолько тонко, что в местах с неосыпавшимися краями его очень трудно заметить. Разницы в силе тона письма первого и второго дня почти незаметно. В правом нижнем углу композиции (на южной стене) есть вставка XIX века. (Для фото очерчена мелом).

24/VI[182]. Начата промывка и расчистка орнаментов[183] от масляной записи. Орнаменты расположены под композицией “святители” в апсиде

---

[168] Над словами “жжоная сиена” дописано карандашом “красная”.
[169] Над словами “темная сиена” дописано карандашом “белая и коричнев. правая рука благослов. жест 3 пальца, согнута в локте”.
[170] Над словом “земля” дописано карандашом “в 3–4 тона”.
[171] Слово “белилами” подчеркнуто карандашом, снизу дописано “хорошо проработан<...>”.
[172] Над словами “жжоная сиена” дописано карандашом “розовая и белая”.
[173] Над словами “жжоная сиена” дописано карандашом “розовый”.
[174] Над словом “орешек” дописано карандашом “зеленовато-голубая 3–4 тона белила”.
[175] Над словом “сиена” дописано карандашом “красный”.
[176] Над словами “темная охра” дописано карандашом “розовато-коричневая”.
[177] Над словами “сиена с охрой” дописано карандашом “коричневато-красный”, перед ними находится зачеркнутое “кр”.
[178] Слово “белилами” подчеркнуто карандашом и дописано сверху “прочерчен<...>”
[179] Над словом “главконид” дописано карандашом “зеленоватая”.
[180] Над словами “сильно разбеленная” дописано карандашом “розовая”.
[181] После слова находится зачеркнутое “зак”.
[182] Даты с 24/VI и 30/VI отмечены карандашом крестиком.
[183] Слово “орнаментов” подчеркнуто карандашом.

Михайловского придела. Масляная запись сплошная. Маслом грубо повторен фресковый орнамент.

25/VI. Продолжается удаление масляной записи с орнамента.

26/VI. Выходной.

27/VI. Окончание промывки орнаментов. Удалена плотная масляная запись. Орнамент из стилизованных листьев и лент, очевидно чрезвычайно усложненный меандр. Сохранность орнаментов хорошая. По обе стороны и книзу от окна есть две кирпичные, покрытые поздней известково-песочной штукатуркой, вставки, вставки не повторяют форму апсиды (прямолинейны), пересекают орнамент.

28/VI. Окислена и закреплена фресковая площадь в композиции "Святители" и орнамент под нею.

29/VI. Удаление частичной масляной записи, грязи и копоти с картины "Лаврентий". Картина написана на восточной стене арочного прохода из придела Иакима и Анны в придел Михайловский.

Картина сверьху ограничена шиферной разгрузочной плитой, снизу режется чугунным полом. Окаймлена со всех сторон сиенистой полосой. Была записана масляной краской по фону[184] сплошь, очень мало по одежде и совсем почти не записаны лицо и руки. Фон фрески чернильный орешек. Нимб – умбра. Лицо охра, умбра, жженая сиена и белила. Одежды охра белила и жжоная сиена. В левой руке держит ларец, а в правой кадило. Графья только на нимбе, на фоне (нижняя часть) много граффити вероятно древние. Сохранность очень хорошая. Написана фреска исключительно хорошо. На фоне есть вставки XIX века. Много древних граффити. Площадь 2,09 м^2.

30/VI. Удаление частичных масляных записей с одежды сплошной с фона, грязи [185]и копоти со всей картины "Мученик". Картина написана на западной стене того же прохода, что и "Лаврентий". Фон – чернильный орешек, нимб – умбра[186]. Лицо, очень хорошо написанное охрой[187] белилами за два раза, в тенях – умбра и сиена. Красный плащь отделанный охристой парчей[188] с белильными жемчугами. Нижняя одежда – главконид[189] с пробелами[190]. Позем – зеленая земля. Ноги ниже колен скрыты под чугунными

[184] После слова находится зачеркнутое "и".
[185] Дописано карандашом вверху страницы перед фразой "рама обычная".
[186] Над словом "умбра" дописано карандашом "желт. с черной обводкой".
[187] Над словом "охрой" дописано карандашом "желтое".
[188] Над словами "охристой парчей" дописано карандашом "желто-коричневой".
[189] Над словами "главконид" дописано карандашом "голубоватая".
[190] Слова "с пробелами" подчеркнуты карандашом.

плитами пола. Справа по вертикали через всю картину, но не затрагивая фигуры, проходит вставка XIX века. В нижней части картины много граффити. Сохранность картины очень хорошая. Площадь 2,09 м^2.

1/VII. Выходной.

2/VII. Приступлено к удалению масляной записи, грязи и копоти с картины "Мученик" на[191] северной поверхности юго-западного пилона внутренней южной галереи (к югу от западной внутренней галереи). Удалялась частичная пропись, грязь и копоть с лица и одежды.

3/VII. Удалена сплошная масляная запись с фона картины "Мученик". Картина окислена и закреплена. Окаймлена сиенистой полосой. Сверьху шиферный карниз. Фон – чернильный орешек. Позем – главконид. Плащь[192] – разбеленая зеленая земля с чернильным орешком в глубоких тенях и белильными бликами на выступающих частях складок. Нижняя одежда – кобальт с зеленой землей, в глубине складок темная зеленая земля с чернильным орешком. Низ и манжеты нижней одежды и плащь отделаны парчей и жемчугами. Волосы и борода седые. Написаны разбеленым главконидом, пряди выделены чернильным орешком и кое-где просветлены ударами жидких белил. Левая сторона фигуры[193] местами подчеркнута линиями чернильного орешка. Левая проработана очень легкими тенями. Сапоги оконтурены черным. Нимб ярко жолтый. В правой руке крест. На лице есть утраты (от потеков воды). Верьхняя[194] часть фигуры сохранилась очень хорошо, в нижней есть много царапин и выбоин. Краски несколько стерты. Ниже картины написана мраморная плита. Площадь 3,3 м^2.

4/VII[195]. Приступлено к удалению масляных записей, грязи и копоти со сводов геликоида и стен лестницы северной башни. Своды геликоида поддерживаются центрально расположенным пилоном. На пилоне живопись почти вся утрачена (стерта до штукатурки даже[196] масляная краска). На стенах кое-где есть частично записанные лица, а в остальном сплошная масляная запись, сквозь которую местами заметна графья. На поздних вставках масляная краска потрескалась, шелушится и местами обвалилась (иногда на значительных участках). На древней штукатурке

[191] В дневнике "на" написано дважды.
[192] Мягкий знак зачеркнут карандашом.
[193] После слова находится зачеркнутое "ко".
[194] Мягкий знак зачеркнут карандашом.
[195] Дописано карандашом "Лест. башни"; поставленный карандашом крест возле даты стерт.
[196] В дневнике "даже" написано дважды.

и фресках масляная запись держится очень прочно, ровным гладким слоем, без трещин (если она не нанесена[197] поверьх побелки).

Удаляется запись на восьмом секторе (считается сверьху).

5/VII[198]. Удаляется[199] запись на своде 8-го сектора геликоида. Открыт медальон, в котором изображена птица похожая на сокола. Окаймление медальона[200] красно коричневое. Фон (почти утрачен) чернильный орешек[201]. Изображение птицы выполненной сильно разбеленным главконидом[202] оконтурено чернильным орешком[203]. Медальон расположен несколько к северу от зенита свода. К северу и ниже расположен второй медальон. На фоне чернильного орешка (тоже почти утраченном) написаны собаки догоняющия[204] оленя. На щеке 9го геликоида – орнамент. Между медальонами тоже орнамент.

6/VII. Удаляется запись с левой (южной) части свода восьмого геликоида. Открыты орнаменты. На пилоне по удалению масла[205] оказалась чистая штукатурка.

7/VII. Удалена масляная запись с северной стены восьмого сектора. Фрески утрачены. Весь сектор окислен и закреплен.

8/VII. Выходной.

9/VII[206]. Удаляется запись 9-го (сверьху) сектора геликоида.

10/VII. Тоже.

11/VII[207]. Удалена запись на северной стене сектора.

12/VII. Окончено удаление записи девятого сектора геликоида. В зените свода медальон. В медальоне на фоне сильно разбавленной (водой) сиены изображон[208] человек со струнным инструментом. Фигура написана сидящей на скрещенных по-восточному ногами, в левой руке

---

[197] После слова находится зачеркнутое “на”.
[198] Перед датами с 5/VII по 7/VII дописано на поле карандашом “Лест.”.
[199] Первоначальное “Удалена” исправлено автором дневника на “Удаляется”.
[200] Над словами “Окаймление медальона” дописано карандашом “круглый”.
[201] Над словами “чернильный орешек” дописано карандашом “синеватый”.
[202] Над словами “разбеленным главконидом” дописано карандашом “серовато-белая крыло коричневое”. После слова “главконидом” находится зачеркнутое “оку”.
[203] Над словами “оконтурено чернильным орешком” дописано карандашом “горизонтальной синей линией”.
[204] Слова “написаны собаки догоняющие” исправлено карандашом. Сначала “написана собака, догоняющая”, позже “силуэт собаки, догоняющей”.
[205] После слова находится зачеркнутое “фресок”.
[206] Перед датой 9/VII дописано на поле карандашом “Лест.”.
[207] Перед датами 11/VII и 12/VII дописано на поле карандашом “Лест.”.
[208] Над второй буквой “о” карандашом дописаны две точки.

инструмент, похожий на бандуру[209], или мандолину без грифа, в правой смычок. Пальцы левой руки нажимают струны. На голове шапочка с красным верхом и темно-синим околышком. Лицо очень хорошо пропитано темперой, как видно в 18 веке (по старым охрам). Верхнее платье[210] синее[211]. Рукава белые с манжетами[212].

Штаны коричневые. Правую ногу закрывает наброшенный на нее красный плащь или ковер. Через фон и лицо на уровне глаз проходит очень тонкая трещина. Общая сохранность картины довольно хорошая. Пропись 18 века не удалена. Эта картина по-видимому представляет из себя древнейшее изображение смычкового инструмента. Профессор Киевского Университета индус Му<...>тарджи определяет по типу лица одежде и типу инструмента.

13/VII. Выходной.

14/VII[213]. Удаление записи в десятом геликоиде. (На своде).

15/VII. Удаление записи в десятом геликоиде на пилоне.

16/VII. Удаление записи на северной стене десятого сектора геликоида.

17/VII. Окончено удаление записи в десятом секторе геликоида. Сектор окислен и закреплен. Несколько к северу от зенита медальон с изображением стрелка из лука. Через голову и верьхнюю правую часть медальона проходит вставка XIX века. Сохранность ниже средней. Вокруг медальона орнамент. Ниже свода на пилоне и северной стене поздние вставки.

18/VII. Начато удаление масляных записей в одиннадцатом секторе геликоида. Расчищается свод.

19/VII. Выходной.

20/VII. Удаляется запись со свода.

21/VII. Удаление записи с пилона.

22/VII. Удалена запись с поверхности северной стены одиннадцатого сектора геликоида. Сектор окислен и закреплен. На своде сектора севернее зенита медальон. На голубоватом фоне изображон охотник[214] стреляющий стоя на одном колене из лука. К северу от охотника бегущая

---

[209] Над словом “бандуру” дописано карандашом “коричн.”.

[210] Над словом “платье” дописано карандашом: “рубашка”.

[211] Над словом “синее” дописано карандашом снизу “в складках”.

[212] Над словами “белые с манжетами” сверху дописано карандашом “от середины предплечья” и открыто скобку перед словом “белые”.

[213] Перед датами с 14/VII по 24/VII дописано на поле карандашом “Лест.”.

[214] Над словом “охотника” дописано карандашом “силуэт”.

собака. Картина написана ярко и динамично. Верьхняя[215] часть медальона и часть головы охотника вставка XIX века. Вокруг медальона орнамент,[216] северо-западная часть которого сохранилась[217] хорошо, а юго-восточная значительно хуже. На пилоне живопись не сохранилась. На северной стене, между двумя поздними (XIX) вставками, сохранилось изображение всадника. Всадник с нимбом, в белой одежде и красном плаще. Лошадь тоже белая. Голова лошади приходится на месте поздней вставки и написана в середине XIX века. Для сохранения целостности композиции не удалена, а ослаблена. Фон – темная зеленая земля. Низ картины закрыт чугунной ступенькой лестницы. Сохранность уцелевшей части довольно хорошая.

23/VII. Начато удаление записей в двенадцатом секторе геликоида. Этот сектор имеет форму неправильного цилиндрического свода.

Южная[218] половина этого свода описана меньшим радиусом, чем северная и пяты южной стороны расположены значительно выше, чем на северной стене. С запада сектор ограничен прямолинейной стеной, в которой есть полуциркульный проем, часть которого заложена кирпичом 19 века, благодаря чему получилось окно.

Проем расположен по оси марша лестницы, идущей вниз. Низ проема теряется под чугунными ступенями лестницы. Удаление записей начато с зенита свода. В зените, в круглом, довольно большом медальоне, частично прописанный восьмиконечный крест[219].

24/VII. Удаляется запись в зените свода. Раскрывается медальон с восьмиконечным крестом.

25/VII. Выходной.

26/VII[220]. Удаление записи на своде к югу от медальона. Открывается сплошной фон тона зеленой земли.

27/VII. Удаление записи на южной стене. Под записью поздняя штукатурка.

---

[215] Предложение “охотника бегущая собака. Картина написана ярко и динамично” подчеркнуто. Дописано карандашом “силуэт” – над “бегущая собака”, а над всем подчеркнутым “встала на задние лапы, вытянув передние, морда повернута назад к охотнику”. В слове “Верьхняя” мягкий знак зачеркнут карандашом.

[216] Над словами “медальона орнамент” дописано карандашом “в углах”.

[217] Над словами “северо-западная часть которого сохранилась” дописано карандашом из стеблей и пальмет на розовом и голубом фоне”.

[218] После слова находится зачеркнутое “часть”.

[219] Предложения “Удаление записей начато с зенита свода. В зените в круглом, довольно большом медальоне, частично прописанный восьмиконечный крест” помечены карандашом вертикальной линией на поле.

[220] Перед датами с 26/VII по 28/VII дописано на поле карандашом “Лест.”.

28/VII. Окончено удаление записи с южной стены сектора. Ни древней живописи, ни штукатурки XI века на этой стене не сохранилось. Вся поверхность заполнена штукатуркой XIX века.

29/VII. Удалена запись с западной стены вокруг окна. Под записью штукатурка XIX века.

30/VII[221]. Удаляется запись к северо-западу от медальона с восьмиконечным крестом.

31/VII. Окончено снятие записи с северо-западной части свода сектора до ступеней.

Из-под записей открыты два небольших медальона, в одном изображон[222] грифон, а в другом – голубь. Медальоны окружены фоном тона зеленой земли.

1/VIII. Выходной.

2/VIII[223]. Удалена запись с юго-восточной части свода. Открыт медальон средних размеров с грифоном.

3/VIII. Удалены остатки записей на пилоне. Живопись не сохранилась. Сектор окислен.

4/VIII. Закреплена расчищенная фресковая живопись в двенадцатом секторе.

В зените свода расположен большой круглый медальон окаймленный красно коричневой полосой. Поле медальона разделено концентричными кругами на две части.

Внешнее поле голубое, а внутреннее – жидкая зеленая земля. В медальон вписан восьмиконечный крест[224].

Поле концов креста написано жидкой и оконтурено корпусной[225] жжоной сиеной. В центре креста два концентричных круга. Внешний сделан корпусной[226], а внутренний жидкой[227] жжоной сиеной. Крест украшен белильными в два тона жемчугами. Между концами креста, по прографленной окружности расположено восемь звезд[228], две из которых написаны полностью (восемь концов), а остальные шесть[229] так, что пять

---

[221] Перед датами 30/VII и 31/VII дописано на поле карандашом “Лест.”.
[222] Карандашом проставлены дефис, тире и точки над вторым “о” в слове “изображон”.
[223] Перед датами с 2/VIII по 6/VIII дописано на поле карандашом “Лест.”.
[224] Над словом “крест” дописано карандашом “хризма”.
[225] Над словами “оконтурено корпусной” дописано карандашом “светло и темно коричн.”.
[226] Над слововм “корпусной” дописано карандашом “светло-<корич.>”.
[227] Над словом “жидкой” дописано карандашом “коричн.”
[228] Над словами “восемь звезд” дописано карандашом “коричн.”.
[229] Над словами “а остальные шесть” дописано карандашом “у остальных осталось от трех до шести концов”; за словом “шесть” находится зачеркнутое “только”.

рогов[230] есть только с внешней стороны графьи, а остальные три рога в каждой не написаны. В поле есть пять прографленных концентричных окружности. Крест написан без графьи. Имеются четыре вставки XIX века: две небольшие по краям, одна радиальная и одна по хорде меньшаго круга. Много мелких трещин. Сохранность довольно хорошая.

Книзу от северо-западного конца креста, в маленьком (см. около 40), окаймленном красно-коричневой полосой, медальоне, на фоне жидкой жжоной сиены[231] написан корпусными белилами голубь[232]. Его крыло сделано сильно разбеленой жжоной сиеной. Глаз – точка корпусной сиены.

Изображение очень плоское. Сохранность довольно хорошая.

К востоку и несколько ниже медальона с голубем расположен второй, несколько больший. На фоне чуть [233]разбавленой жжоной сиены[234] написан апокрифический зверь[235]: львиное туловище[236], крылья, петушиная[237] шея и орлиная[238] голова. Тон зверя – сильно разбеленый[239] главконид со слабой проработкой контуров сильно разбеленой жжоной умброй. Сохранность довольно хорошая.

На восточной части свода, над центральным пилоном медальон с изображением чудовища[240]: туловище льва[241], крылья и собачья[242] голова на длинной шее.

Фон – очень жидкая жжоная[243] сиена[244]. Зверь тоже сиеной, но более густой[245]. Контуры – корпусная сиена[246]. Сохранность выше средней.

---

[230] Первоначальное “рога” исправлено автором дневника на “рогов”.
[231] Над словом “сиены” дописано карандашом “коричн.”
[232] Над словами “белилами голубь” дописано карандашом “белый с коричн. крылом”; и далее, над подчеркнутым на этом листе словами “сделано сильно разбеленной ... сиеной. Глаз – точка” дописано “силуэт в профиль видны обе лапки, ногти правой стерты”.
[233] Дописано карандашом вверху страницы “Зверь опирается на передние лапы, задние с 4-мя большими когтями подогнуты”.
[234] Над словами “жжоной сиены” дописано карандашом “коричн.”.
[235] Слово “зверь” карандашом исправлено на “силуэт зверя”.
[236] Над словом “туловище” дописано карандашом “и хвост S видный”.
[237] Над словами “крылья, петушиная” дописано карандашом “высоко подняты”.
[238] Над словами “орлиная” дописано карандашом “хвост поднят S видный”.
[239] Первоначальное “разбавленый” исправлено автором дневника на “разбеленый”. Над словами “сильно разбеленый” дописано карандашом “синеватый с коричн. контурами”.
[240] Над словом “чудовища” дописано карандашом “силуэта”.
[241] Над словами “туловище льва” дописано карандашом “S-видный поднятый хвост”.
[242] Над словами “и собачья” дописано карандашом сверху “стоят вертикально”; снизу “львиная”. Перед словом “стоят” находится зачеркнутое “высоко”.
[243] Над словами “фон – очень жидкая жжоная” дописано карандашом сверху “ноги с когтями, правая передняя”; снизу “выставлена вперед”.
[244] Над словом “сиена” дописано карандашом “желтоватый”.
[245] Над словом “густой” дописано карандашом “коричн”.
[246] Над слово “сиена” дописано карандашом сверху “темно-коричн.”; далее “крылья и грива проработаны графич. линиями”.

5/VIII. Смывается сплошная масляная запись со свода тринадцатого (считая сверьху) сектора геликоида.

6/VIII. Окончено удаление записи со свода и начато удаление остатков записей на пилоне. На своде сохранились орнаменты.

7/VIII. Выходной.

8/VIII[247]. Закончена очистка пилона и начато удаление записей с южной стены сектора.

9/VIII. Смывается запись с южной стены сектора.

10/VIII. Закончено удаление записей в тринадцатом секторе. Фрески XI века укреплены, окислены и закреплены[248]. На своде[249] сектора написаны орнаменты. На северной половине среди орнаментов круглый медальон. В медальоне четыре круглых блюда на каждом из[250] них лежит по пяти круглых плодов (яиц?). Между блюдами расположены четыре кружочка и пятый в центре. Сохранность плохая.

11/VIII. Смывается масляная запись XIX века в четырнадцатом секторе геликоида. Удаление записи начато со свода.

12/VIII. Продолжается удаление записей в четырнадцатом секторе геликоида (на своде).

13/VIII. Выходной.

14/VIII[251]. Закончен свод и начато удаление записи с пилона.

15/VIII. Удалена масляная краска с пилона. Фресковая живопись на пилоне стерта. На северной части свода есть фреска. Написаны гипертрофированные ягоды (вишни?).

16/VIII. Удаление записи с южной части свода. Фрески сохранились.

17/VIII. Закончена расчистка свода.

18/VIII. Расчищена верьхняя часть южной стены.

19/VIII. Выходной.

20/VIII[252]. Закончено удаление записи на южной стене четырнадцатого сектора геликоида. На стене фрески утрачены.

21/VIII. Окислена и закреплена фресковая поверхность. На северной части свода расположен медальон, в котором орнамент из гипертрофированных плодов. Через верьхнюю часть медальона проходит вставка XIX века. Написан медальон на фоне жидкой зеленой земли. Сохранность довольно

---

[247] Перед датами с 8/VIII по 10/VIII дописано на поле карандашом “Лест.”.
[248] На поле карандашом поставлен знак вопроса.
[249] После слова находится зачеркнутое “геликоида”.
[250] После слова находится зачеркнутое “которых”.
[251] Перед датами с 14/VIII по 18/VIII дописано на поле карандашом “Лест.”.
[252] Перед датой 20/VIII дописано на поле карандашом “Лест.”.

хорошая. На южной части свода (до линии пят.) расположена картина "Охота на медведя". В этой картине художник отступил от обычного в Софии приема. Фон вместо чернильного орешка сделан разбеленой зеленой землей, а позем очень разбеленая жжоная умбра и достигает[253] почти половины высоты картины (обыкновенно одна четверть и редко одна треть). Содержание композиции таково: лошадь остановившаяся на всем скаку, на ней сильная, но тонкая[254] и гибкая фигура всадника, схватившая[255] левой рукой медведя за нижнюю челюсть[256]. В правой руке копье, направленное в грудь зверя.

[257]Картина очень динамична. Одинаково изящные и сильные всадник и лошадь, как будто слиты в одно целое и как противоположность неуклюжая мощная фигура медведя[258], ставшаго[259] на задние лапы и в бессильной злобе старающегося ударить[260] лапой лошадь.

Лошадь и всадник написаны[261] очень жидкими белилами. Контуры сочно и смело проработаны жжоной сиеной[262]. Складки кожи и одежды и теневые места проработаны очень тонко легкими тонами жидкой[263] умбры.

На лошади сиенистая попона[264], седло без стремян и небрежно брошенная на шею тонкая ременная уздечка. Всадник в низких сапогах[265], длинной с рукавами темно серой рубахе, туго перепоясанной тонким ременным поясом. Рубашка с вышитым подолом (между двух умбро сиенистых[266] полосок такие же прямоугольнички). На голове шлем без козырька и острия, но с элластичным надзатыльником[267]. Лицо в три четверти с русой бородой[268] и усами. Медведь в светлых местах [269]написан умброй

---

[253] Над словами "умбра и достигает" дописано карандашом "– почти белый".
[254] Над словами "лошадь, остановившаяся на всем скаку. на ней сильная, но тонкая" дописано карандашом "белая в профиль встала на дыбы, передн. нога поднята, задние <...>, морда повернута назад".
[255] Над окончанием "ая" карандашом дописано "его".
[256] После слова находится зачеркнутое "а правой".
[257] Дописано карандашом вверху страницы "линия копья – диагональ".
[258] Над словом "медведя" дописано карандашом "коричн.".
[259] Над словом "ставшаго" дописано карандашом "в профиль".
[260] Над словом "ударить" дописано карандашом "правой".
[261] После слова находится зачеркнутое "сильно разбавле".
[262] Над словом сиеной дописано карандашом "коричн.".
[263] Над словом "жидкой" дописано карандашом "коричн.".
[264] Над словом "попона" дописано карандашом "коричн.". Далее находится зачеркнутое "седло".
[265] Над словами "низких сапогах" дописано карандашом "до середины икр".
[266] Над словом "сиенистых" дописано карандашом "коричневых".
[267] Буква "д" дописана карандашом.
[268] Над словами "Лицо в три четверти с русой бородой" дописано карандашом "на лбу и щеке морщины, нос прямой, глаза темные углубленные, выражение решимости".
[269] Карандашом вверху страницы написана буква "о" (или ноль).

с белилами, а в тенях жжоной сиеной с чернильным орешком. Фактура меха передана хорошо. Вся картина передана очень смело и мастерски[270]. Сохранность превосходная. Через зенит свода, не затрагивая ни одной фигуры, проходит вставка XIX века. К югу от нее небольшая трещина на фоне. Ниже пят свода от средины к западу сохранилась полоса фрески, на которой почти утрачен чернильный орешек фона, но довольно хорошо сохранились головы какой-то многофигурной композиции. Под срединой картины "Охота на медведя" расположены пять голов[271]. На некотором разстоянии от этой группы к западу написана женская голова в короне[272] и с нимбом[273]. Группа голов смотрит на голову в нимбе, а последняя на группу. На пилоне, ниже пят свода сохранился небольшой кусок фрески тона чернильного орешка.

22/VIII[274]. Удаление записей в пятнадцатом секторе геликоида. Начато удаление с северо-западной части свода. Фреска есть.

23/VIII. Удаляется запись с пятовой поверхности северо-западной части свода. Фреска есть.

24/VIII. Удалена запись с пилона. В верьхней части есть остатки фрески.

25/VIII. Выходной.

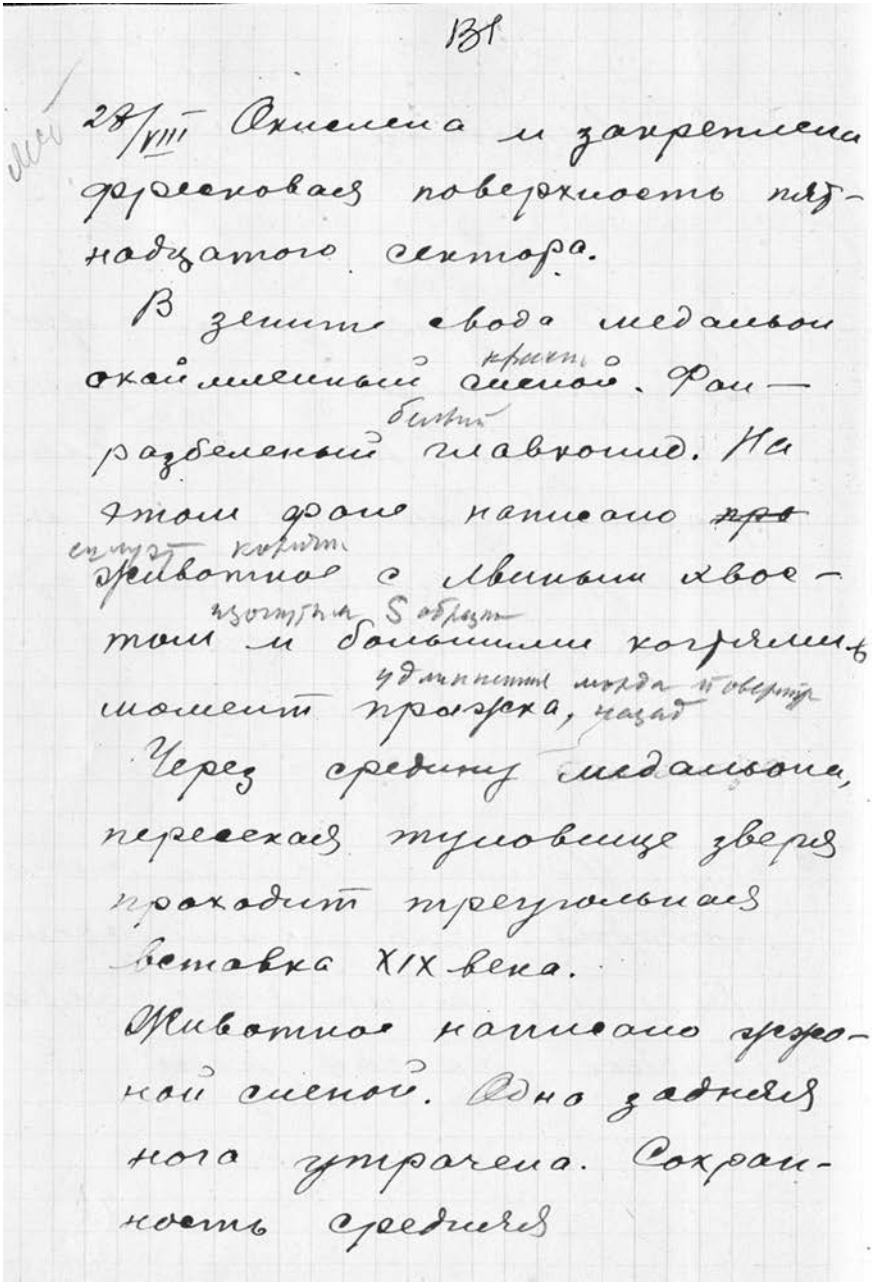
26/VIII[275]. Удаляется запись с юго-восточной стены и юго-восточной части свода, на своде есть фреска. Ниже пятовой линии на стене есть остатки фрески.

27/VIII. Удалена запись с юго-восточной[276] стены. По низу и средней части стены фресок нет.

28/VIII. Окислена и закреплена фресковая поверхность пятнадцатого сектора. В зените свода медальон, окаймленный сиеной[277]. Фон – разбеленый главконид[278]. На этом фоне написано животное[279] с львиным хвостом[280] и большими когтями в момент прыжка[281]. Через середину

---

[270] Над словами "очень смело и мастерски" дописано карандашом "динамично, по диагонали".
[271] Над словами "пять голов" дописано карандашом "кругл. лица, каштан. волосы".
[272] Над словом "короне" дописано карандашом "желтой".
[273] Над словом "нимбом" дописано карандашом снизу "белым", а сверху "<сохранились> большие глаза темные".
[274] Перед датами с 22/VIII по 24/VIII дописано на поле карандашом "Лест.".
[275] Перед датами с 26/VIII по 31/VIII дописано на поле карандашом "Лест.".
[276] Первоначальное "юго-западной" исправлено автором дневника на "юго-восточной", слово "западной" зачеркнуто.
[277] Над словом "сиеной" дописано карандашом "<красн>.".
[278] Над словами "разбеленый главконид" дописано карандашом "белый".
[279] Перед словом "животное" находится зачеркнутое "прь", над словом дописано карандашом "силуэт коричн.".
[280] Над словом "хвостом" дописано карандашом "изогнутым S образно".
[281] Карандашом точка исправлена на запятую и над словом "прыжка" дописано "удлиненная морда отвернута назад".



131

28/VIII Окислена и закреплена фресковая поверхность пятнадцатого сектора.

В зените свода медальон окаймленный красной сменой. Фон — разбеленный белый главкоид. На этом фоне написано ~~про~~ сидящее корчит животное с львиным хвостом изогнутым S образом и большими когтями в момент прыжка, удлиннение морда и повернутая назад.

Через средину медальона, пересекая туловище зверя проходит треугольная вставка XIX века.

Животное написано жжоной сменой. Одна задняя нога утрачена. Сохранность средняя

Страница дневника П. Юкина за 28/VIII.1936 г.

медальона, пересекая туловище зверя, проходит треугольная вставка XIX века. Животное написано жжоной сиеной. Одна задняя нога утрачена. Сохранность средняя.

На юго-восточной части свода картина “Битва богатыря с чудовищем” (Гладиаторы? Ряженые?). Нижняя часть поля картины – позем из разбавленной сиены[282]. Фон – чернильный орешек[283]. И фон и позем очень пострадали.

Левая фигура – широкоплечий, мускулистый человек в темных штанах, доходящих до икр. Поверьх штанов белые набедренники, и в белых сапогах. В руках копье. Туловище повернуто на три четверти к зрителю[284]. Лошадиная голова (маска?)[285] в профиль. Корпус и ноги обнажены[286].

[287] Тело и голова написаны белилами с проработкой теневых мест и контуров белилами[288]. Правая фигура тоже очень сильный широкоплечий приземистый мужчина, в таких же как и первый, штанах и набедренниках. На нем надета белая рубашка с рукавами, она на воротнике и манжетах отделана парчей[289]. В правой руке занесенный топор. В левой круглый щит в таком положении, что закрывая[290] грудь оставляет незащищенной руку (щит между рукой и туловищем). Туловище написано в три четверти, голова в профиль. На лице темные усики[291]. Продолговатый глаз со зрачком возле самого носа[292]. Штаны, щит, волосы, парча написаны жженой сиеной[293] и чернильным орешком[294]. Набедренники, рубаха, лицо, правая рука – белила с проработкой теневых мест и контуров белилами[295].

---

[282] Над словом “сиены” дописано карандашом “желтоватая”.
[283] Над слововом “орешек” дописано карандашом “синеватый”.
[284] Над словами “сапогах. В руках копье. Туловище повернуто на три четверти к зрителю” дописано карандашом “копье держит горизонтально, наступая на врага левая рука вытянута вперед, правая назад ноги в профиль”.
[285] Над словами “голова (маска?)” дописано карандашом “маска <с длинным> клювом”.
[286] Дописано карандашом внизу страницы “ноги слегка согнуты в коленях, правая отставлена назад, левая вперед”.
[287] Дописано карандашом вверху страницы “Мускулатура хорошо показана особенно на груди”.
[288] Над словом “белилами” дописано карандашом “синеватым тоном”; перед словосочетанием находится зачеркнутое “коричневатым”.
[289] Над словом “парчей” дописано карандашом “коричн.”.
[290] После слова находится зачеркнутое “руку”.
[291] Над словами “лице темные усики” дописано карандашом “лицо белое, не моделиров.”.
[292] Над словами “зрачком возле самого носа” дописано карандашом “полудлинные каштан. волосы”.
[293] Над словами “жжоной сиеной” дописано карандашом “коричн.”.
[294] Дописано карандашом между строчек текста “сапог левой ноги, отставленной назад <тоже> правая нога вперед, слегка согнута в колене”.
[295] Над словом “белилами” дописано карандашом “коричневатым <тоном>”.

Кисть левой руки – разбеленая сиена. Губы, усы, волосы сиеной[296]. В нижней западной части картины большая вставка 19 века. Утрачена правая нога правой фигуры до колена, на левой – передняя часть ступни. В нижней окаймляющей полосе есть очень хорошо выполненный спай дня. На поле картины прографлены две окружности пересекающие правую ногу левой фигуры. Сохранность в общем хорошая.

29/VIII. Удалены остатки записи и шпаклевки на западной части свода и верьхней части пилона пятнадцатого сектора. Поверхность окислена и закреплена. На своде, начинаясь от пятовой линии написана в вертикальном положении рука (предплечье и кисть). В кисти зажаты несколько извивающихся змей. Фон этого изображения уничтожен, от руки сохранились контуры тона жжоной сиены, змеи – плоские пятна – жжоная земля. На верьхней и средней части пилона остатки фрески. Сохранилась (очень плохо) голова мужчины в профиль[297] и к востоку от нее верьх здания[298] на фоне тона чернильного орешка.

30/VIII. Повторное удаление остатков записи с верьхней части стены под картиной "Битва с чудовищем". На остатках фресковой штукатурки сохранилось: участки фона (чернильн[ый] орешек), верьхняя часть лошадиной головы с ушами, верьхняя линия лошадиной шеи, спина, круп и поднятый кверьху вытянутый рыбий хвост. Изображение лошади написано очень сильно разбеленой сиеной и оконтурено разбавленной сиеной.

31/VIII. На юго-восточной стене[299] шестнадцатого сектора геликоида[300] открыты из-под записи остатки фрески. Сохранилось изображение скал с трудно различимой, лежащей человеческой фигурой. Сохранность плохая. Окислены и закреплены фрески в пятнадцатом и шестнадцатом секторе.

1/IX 36 г. Выходной.

2/IX 36 года. Начато удаление масляной записи с большой композиции на северной стене трансепта над колонами (ниже пола хор). Картина "Сошествие в ад". Удалены копоть и грязь со средней части картины для протокольного фотоснимка.

3/IX. Удаляется запись с верьхней средней части картины. (Участок фона и голова Иисуса).

---

[296] Над словом "сиеной" дописано карандашом "коричн.".

[297] Во фразе "мужчины в профиль" слова "в профиль" взяты в скобки, поставленые карандашом. Над всей фразой дописано карандашом "с кашт. волосами и бородой, волосы длин.".

[298] Над словами "верьх здания" дописано карандашом "гора желтая".

[299] После слова находится зачеркнутое "пят".

[300] После слова находится зачеркнутое "сохранились".

4/IX. Удаляется запись с центральной части картины (средняя часть туловища Иисуса). Запись толстая, местами крепкая шпаклевка.

5/IX. Расчищены ноги Иисуса, участок позема и ворота ада на которых стоит Иисус.

6/IX. Удалена запись с левой (западной) верьхней части картины (фон и верьхушка горы).

7/IX. Выходной.

8/IX. Промыты головы трех мужчин и средняя часть горы.

9/IX. Очищена от записи нижняя западная часть картины. (Низ горы, участок позема, нижняя часть мужской группы и женская фигура).

10/IX[301]. Удалена запись с верьхней восточной части картины.

11/IX. Раскрыты из-под записи три мужские головы в средней восточной части картины.

12/IX. Окончена расчисткой от записи картина “Сошествие в ад”.

13/IX. Выходной.

14/IX[302]. Удаление записи с орнамента к западу от картины “Сошествие в ад”.

14/IX. Тоже.

15/IX[303]. Удалена запись с орнамента до картины “Мученик”.

16/IX. Удалена запись с орнамента над западным столбом и под картиной “Сошествие в ад”. Картина “Сошествие в ад” ограничена сверьху шиферным карнизом на уровне пола хор, с запада и востока полосами орнаментов, снизу касается арок, а пазухи между арками заполнены орнаментом. Окаймлена красно-коричневой полосой. Фон – кобальт. (Такой фон встречена впервые). Позем – чернильный орешек (также не встречался). В западном углу картины гора – лещади разбеленая сиена[304], а в тенях сиена и чернильный[305] орешек.

На фоне горы три мужских и одна женская фигура. Все с нимбами. Левый задний мужчина средних лет с темными волосами и такой же бородой. Остальные двое – седые старики. Крайний левый мужчина в одежде тона санкиря[306]. Задний в длинной рубахе с широкими рукавами тона жжоной сиены[307], женщина в таком же платьи но с капюшо-

[301] Даты с 10/IX по 11/IX отмечены карандашом крестиком.
[302] Дата 14/IX отмечена карандашом крестиком.
[303] Даты с 15/IX по 18/IX отмечены карандашом крестиком.
[304] Над словом “сиена” дописано карандашом “желтая?”.
[305] Над словами “сиена и чернильный” дописано карандашом “желто синяя”.
[306] Над словом “санкиря” дописано карандашом “красноват.”.
[307] Над словом “сиены” дописано карандашом “желтов.”.

ном, передний[308] старик в рубахе тона главконид с сиеной[309] в теневых частях.

В центре поля Иисус. В плаще тона разбеленой зеленой земли с зеленой землей[310] в тенях. Нижняя одежда[311] [312]красно-коричневая с чернильным орешком в тенях складок. Правой рукой держит руку передняго старика, в левой – длинный посох, под босыми ногами – половинки ворот[313]. К западу и немного кверьху от нимба две белильные буквы ΪС. Правый нижний угол – мраморный орнаментованный саркофаг.[314] Наиболее выступающие части орнамента[315] сделаны белилами. Общий тон – разбеленая зеленая земля замечательно чистого тона, углубленные части орнамента – жидкая зеленая земля.

Из саркофага встают и видны по пояс три фигуры[316]: передняя в правом углу саркофага – юноша в короне, с нимбом[317], в плаще синевато серого цвета (разбеленый чернильный орешек), украшенный парчой и в светлой[318] нижней одежде, в тенях которой есть зеленая земля. К западу от юноши старик в короне и с нимбом[319]. Плащь красно-коричневый с парчевой[320] отделкой. Нижняя одежда розовая. Между головами юноши и старика и несколько выше их голова мужчины средних лет с нимбом[321].

---

[308] Над словами “платьи но с капюшоном, передний” дописано карандашом “красный мафорий, она на 1-м <плане>”.

[309] Над словами “главконид с сиеной” дописано карандашом “голубоватый”.

[310] После слова находится зачеркнутое “очень”.

[311] Над предложением “В центре поля Иисус. В плаще тона разбеленой зеленой земли с зеленой землей в тенях. Нижняя одежда” дописано карандашом “в ¾ к западу. Каштан. волосы на пробор на плечи усы и маленькая бородка нос – контур, глаза – тень, верхн. веки светлые. Все линии лиц – коричн. цвет. Плащ задрапир. вокруг пояса и перекинут через левое плечо”.

[312] Дописано карандашом вверху страницы “фон синий”.

[313] Далее дописано карандашом “шагнул вперед левой ногой, правая отставлена назад, подчеркнута складками ворота белые с черной рамкой и клетками”.

[314] После слова находится зачеркнутое “на”.

[315] Над словами “выступающие части орнамента” дописано карандашом “белый и серовато <зеленый>”.

[316] Над словами “Из саркофага встают и видны по пояс три фигуры” дописано карандашом “у всех носы с контур. и глаза – коричн.”.

[317] Над словами “Передняя в правом углу саркофага – юноша в короне, с нимбом” дописано карандашом “в ¾ к Христу каштан. волосы) полу<...>”.

[318] Над словами “парчой и в светлой” дописано карандашом “как у мучеников”.

[319] Над словами “старик в короне и с нимбом” дописано карандашом “в ¾ от Христа, седые волосы, круглая борода”.

[320] Над словом “парчевой” дописано карандашом “как у мучеников”.

[321] Далее дописано карандашом “кашт. волосы и длинная борода клином в ¾ к Христу, короны желтые, лица в желтов. тонах”.

Фон сохранился хорошо, а фигуры и лица очень хорошо. Левая часть картины (почти вся гора и четыре фигуры, кроме руки передняго старика) вставка XVII века. Художник, реставрировавший картину, хотя и изменил первоначальное расположение фигур, но в композиционном и в цветовом отношении решил задачу очень удачно.

Живопись XVII века оставлена, так как она очень хорошо пополняет утраченную часть фрески. Орнамент к западу от картины, от карниза до разгрузочной плиты лопатки также XVII века. Под срединой картины над столбом орнамент XI века. От западного верьхняго угла картины до зенита западной арки тянется трещина, укрепленная известковым составом.

17/IX. Удалена запись с верьхней половины картины "Мученик" на южной поверхности лопатки под картиной "Сошествие в ад".

18/IX. Расчищена нижняя часть картины "Мученик". Картина окаймлена красно-коричневой полосой. Фон – чернильный орешек. Нимб – охра. Плащь – красно-коричневый. Нижняя одежда – белая с зеленой землей с чернильным в тенях. Нижняя одежда и плащь украшены парчей. В правой руке почти утраченный белильный крест. Нимб прографлен три раза с постепенным увеличением радиуса. Рисунок сделан чернильным орешком. При работе цветом художник не везде придерживался первоначального рисунка. Ниже пояса три вставки средней величины и много мелких. От колен и до пола фреска заменена штукатуркой (известково-песочной). Все вставки и штукатурка XIX века. Над картиной орнамент XI века до шиферной разгрузочной плиты. Площадь картины с орнаментом 2,7м^2. Сохранность средняя.

19/IX. Выходной.

20/IX[322]. Окислена и закреплена поверхность картин: "Сошествие в ад", "Мученик" и орнаменты.

[323]21/IX. Приступлено к удалению масляной записи на восьмигранном столбе под срединой картины "Сошествие в ад". Запись очень толстая, прочная, на крепкой шпаклевке, удаляется с трудом.

22/IX. Удаление масляной живописи с того же столба.

23/IX. Продолжается работа над восьмигранным столбом.

24/IX. Закончена расчистка от масляной записи южной, юго-восточной и юго-западной граней восьмиугольного столба в северном конце трансепта. Масляная живопись изображала очень густой и мелкий орнамент из кругов и крестов. После расчистки оказалось что столб не орна-

[322] Даты с 20/IX по 24/IX отмечены карандашом крестиком.
[323] На поле карандашом написано "Восьмигр. столб".

ментован, а сделан так, как поверхность наружных стен: между двумя рядами кирпича, лежащими заподлицо с поверхностью столба один ряд затапливается и это пространство штукатурится. Поверхность столба таким образом выглядит так[324] узкий ряд – это выступающий кирпичь, затем слой более широкий полированной и окрашенной в темно розовый цвет штукатурки, затем опять ряд кирпича, штукатурка и так далее. Сохранность раскрытой части хорошая. Есть очень незначительные выпадения и повреждения в которых оставлена пока шпаклевка.

Поверхность окислена и закреплена.

25/IX. Выходной.

26/IX[325]. Удаляется запись с картины "Пантелеймон", написаной на восточной части южной стены Владимирского придела. Фон записан сплошь, нимб так же, лицо немного прописаны, одежды записаны довольно сильно. Незаписанные части под толстым слоем копоти и пыли.

27/IX. Продолжается удаление записи с картины "Пантелеймон". Открывается полированная фреска.

28/IX. Окончено удаление записи грязи и копоти с картины "Пантелеймон". Картина окислена и закреплена. Поле окаймлено красно-коричневой полосой. К востоку – стена поздней апсиды, к западу – оконный проем.

Фон – белый мрамор с серо голубыми жилками, выглажен и отшлифован так что кажется натуральным мрамором. Такой способ встречается в Помпейских фресках и о нем говорится у Плиния. Изображение Пантелеймона – поясное. В левой руке ларец, украшенный драгоценными камнями. Умбристый нимб. Волосы – жжоная сиена, пряди выделены чернильным орешком. Лицо подмалевано санкиром с последующей лессировкой разбеленой и жидкой охрой. Лицо молодое и строгое, рот очень маленький. Нижняя одежда светло голубая с парчевой отделкой. Белый воротничок. В левой руке под ларьцом белый платочек. Омофор красно коричневый. Сохранность картины очень хорошая, кроме омофора, на котором местами утрачена краска.

29/IX. На восточной поверхности западной стены собора, в крайнем северном нефе, к югу от оконной амбразуры и ниже ее написано в круглом медальоне поясное[326] изображение женщины, справа от головы которой масляная надпись по-гречески "св. София".[327] Небольшой уча-

[324] После слова находиться зачеркнутое "один".
[324] Даты с 26/IX по 30/IX отмечены карандашом крестиком.
[326] После слова находиться зачеркнутое "жен".
[327] После слова находиться зачеркнутое "Ле".

сток левой верьхней части этого медальона был расчищен в прошлом 1935 году. Окаймлен медальон красно-коричневой полосой. Фон – жжоная сиена с небольшой примесью белил. Нимб – разбеленная охра. Лицо и руки написаны корпусной охрой, тени проложены жжоной сиеной в два тона. Хитон – жжоная сиена с умброй и чернильный орешек в тенях складок.

Вокруг медальона светло серый фон. Слева от нимба белильная вертикальн[ая] древнегреческая надпись "НАГНА" а справа "ЕΛПН**С**", что в переводе значит: "св. Надежда".

В левой верьхней части круга довольно большая выбоина. В правой верьхней части небольшая вставка XIX века. Внизу справа, примерно около четверти круга вставка того же времени. Утрачено левое плечо и рука. Через левую часть нимба проходит трещина. В нижней части одежды утрачены краски. Сохранность верьхней части картины очень хорошая.

30/IX. На южной поверхности северной стены собора в крайнем северном нефе (возле северо-западного угла), к востоку от оконной амбразуры и ниже ее, расположен круглый медальон с поясным изображением пожилой женщины. Фон и окаймление записаны сплошь, одежды, руки и лицо прописаны довольно сильно.

1/X. Выходной.

2/X[328]. После произведенных археологических раскопок в Михайловском приделе обнажились нижние части фресок.[329] Фрески забелены и покрыты пылью и копотью.

[330]Уровень чугунного пола, положенного в XIX веке, был выше пола XI века на 1 м 05 см.[331] Между уровнем изначального пола и уровнем современного пола был насыпан строительный мусор и песок.

Удаление побелки и копоти начато от юго-западной[332] лопатки. Известковый слой очень крепок. Раствор был очевидно не на одной воде а с каким-то активным добавлением. Побелка удалена с восточной поверхности лопатки.

3/X. Удалена побелка на пространстве 1 м^2. На поверхности фрески есть незначительные выбоины и немного граффити.

4/X. Расчищен еще один квадратный метр фрески к востоку от лопатки. Замечается два слоя побелки: верхний меловой покрывает фреску

---

[328] Даты с 2/X по 6/IX отмечены карандашом крестиком.
[329] После слова находится зачеркнутое "на в".
[330] Впереди находится зачеркнутое "фрески были".
[331] После слова находится зачеркнутое "На".
[332] Первоначальное "юго-восточной" исправлено атором дневника на "юго-западной". Слово "восточной" зачеркнуто.

от уровня чугунного пола вниз на 60–70 см и нижний известковый, очень прочный, покрывающий фреску от чугунного пола до самого низа.

5/X. Продолжается удаление побелки.

6/X. Удаляется побелка с фресок возле южной части щековой арки апсиды.

7/X. Выходной.

8/X. Удаляется побелка с фрески в юго-западной части апсиды.

9/X. Продолжается удаление побелки с фресок на восточной части апсиды.

10/X. Удаляется побелка на южной поверхности северной стены придела.

11/X. Окончено удаление побелки на северной стене Михайловского придела.

12/X. Фрески расчищены от побелки и закреплены. Полоса живописи, расчищенная от побелки, представляет из себя имитацию облицовочных камней и повторяет в живописи мраморную инкрустацию на стенах Константинопольской Софии. В апсиде, ниже орнаментов написаны восемь квадратов, окаймленных белилами и разделенных между собой белыми, с сиенистыми точками, вертикальными полосами. Первый квадрат написан возле щековой арки на южной поверхности северной стены. Рамка из темной охры, узкая полоса жжоной сиены. Внутри имитация розового мрамора. В следующем квадрате к западу на фоне тона зеленой земли охристый круг. Следующий прямоугольник имеет сверху полосу жжоной сиены, рамка из охры, поле – зеленая земля с жилками из белил и чернильного орешка (малахит?). Дальше поле – зеленая земля по которому круг из сиены с чернильным орешком. Следующее поле охристое с чорной полоской по краям. Затем по сиенистому полю белильный круг внутри которого зеленая земля.

На северной поверхности южной стены под нишей между щековой аркой апсиды и лопаткой портальной арки квадрат с рамкой из охры внутри зеленая земля, чернильный орешек и охра с белилами. Сохранность средняя. Есть выпадения. На южной стене ранние граффити.

13/X. Выходной.

14/X. Удаляется масляная запись на южной стене Михайловского придела к западу от ниши и выше нижняго края последней. Запись – фон голубоватого тона. Под записью – поздняя штукатурка без какой-либо живописи.

---

[333] Даты с 14/X по 18/X отмечены карандашом крестиком.

15/X. Продолжение удаления записи на южной лопатке Михайловского придела. Живописи нет.

16/X. Удаляется запись с южной части свода Михайловского придела. Под маслом поздняя известково-песочная штукатурка без живописи.

17/X. Удалена копоть и грязь с восточной поверхности лопатки и арки Михайловского придела и произведены зондажи. Зондажи показали наличие поздней штукатурки без какой-либо живописи под масляной записью.

18/X. Удаляется масляная запись с северной поверхности южной лопатки[334] Михайловского придела. Удаление записи начато снизу, под записью заметна фреска. Запись плотная, начинается на высоте 90 см от уровня первоначального (XI века) пола. Ниже записи побелка и цемент. В части фрески, находившейся ниже современного пола, трещины и большие выпадения.

19/X. Выходной.

20/X[335]. Удаление записей с той же фрески, что и 18/X. Запись плотная по крепкой шпаклевке. Графья только на нимбе. В верхней части фигуры незначительные выпадения. Удаление записи закончено.

21/X. Удаляется побелка и цемент с нижней части фрески (той[336], с которой удалялась 18–20 18/X). Раствор чистого цемента сильно попортил фреску. Краски под цементом почти уничтожены.

22/X. Закончено удаление побелки и остатков цемента с нижней части фрески на северной поверхности лопатки. Фреска изображает фигуру мученика с нимбом вокруг головы и крестом в правой руке. Фон чернильный орешек. Нимб – умбра с охрой. Лицо и[337] руки – охра с белилом и сиеной в тенях. Плащь – сиена с охрой и белилами, нижняя одежда белая с главконидом в тенях. Сохранность фрески в верхней части средняя, а в нижней – очень плохая.

23/X. Удаляется запись на лопатке выше “Мученика” и на своде арки[338]. Под толстой живописью XIX века и шпаклевкой штукатурка XVII века.

24/X. Удалена масляная живопись, изображавшая неизвестных святых с северной и нижней поверхности портальной арки Михайловского придела южной лопатки. Под масляной живописью сохранились остатки поясного изображения фигуры какого-то святого, выполненного темперой, по-видимому, в XVII веке.

---

[334] Слова “южной лопатки” подчеркнуты карандашом.
[335] Даты с 20/X по 22/X отмечены карандашом крестиком.
[336] После слова находится зачеркнутое “же что и”.
[337] После слова находится зачеркнутое “ум”.
[338] Слова “на своде арки” подчеркнуты карандашом.

Вся поверхность лопатки окислена и закреплена.

25/X[339]. Выходной.

26/X[340]. Удаляется масляная запись с северной нижней части арки Михайловского придела. Маслом частично прописано поясное изображение неизвестного святого. Запись плотная, по слабой шпаклевке, повторяет фреску.

Изображение[341] окаймлено прямоугольной красно-коричневой рамкой. Фон чернильный[342] орешек. Нимб с графьей, написан охрой[343] с умброй[344]. Лицо и руки – охра[345] с белилами и сиеной в тенях[346]. Плащь сиена чернильным – орешком в тенях. Сохранность средняя.

27/X. Удаление записи с поясного изображения неизвестного святого. Изображение расположено под описанным за 26/X. Рамка красно-коричневая. Фон чернильный орешек. Нимб охристый с графьей. Через всю ширину лопатки поперек изображения от руки до подбородка вставка 19 века. Сохранность изображения средняя.

28/X. Окислена и закреплена расчищенная в течении 27/X и 26/X поверхность лопатки. Начато удаление записи на северной стене Михайловского придела под картиной “Борьба Иакова с Михаилом”. Сплошь записаны фон и одежды в двух медальонах, расположенных выше и по бокам от прохода из придела Иакима и Анны. Над проходом в круглом медальоне проросший крест.

29/X. Удалена запись с медальона возле портальной арки Михайловского придела и вокруг него. В круглом медальоне, на фоне тона чернильного орешка поясное изображение неизвестного святого. Сохранность хорошая.

30/X. Удаляется запись с участка стены над проходом из придела Иакима и Анны в михайловский придел. Под сплошной масляной записью оказался круглый медальон. Рамка красно коричневая. Фон чернильный[347] орешек. На этом фоне охристый проросший крест[348]. Рамка и крест прографлены. Сохранность хорошая.

1/XI. Выходной.

---

[339] В двух ошибочно записанных как 25/XI и 26/XI датах единица зачеркнута карандашом.
[340] Даты с 26/X по 29/X отмечены карандашом крестиком.
[341] Перед словом находится зачеркнутое “Фре”.
[342] Над словом “чернильный” дописано карандашом “син.”.
[343] Над словом “охрой” дописано карандашом “желт.”.
[344] Над словом “умброй” дописано карандашом “черн обводка”.
[345] Над словом “охра” дописано карандашом “желт.”.
[346] Над словами “сиеной в тенях” дописано карандашом “коричневат.”.
[347] Над словами “Фон чернильный” дописано карандашом “белый”.
[348] Над словами “охристый проросший крест” дописано карандашом “коричнев. процветший, завитки черные”; впереди находится зачеркнутое “желт”.

2/XI. Удаление масляной записи на северной стене Михайловского придела, к[349] востоку от прохода из придела Иакима и Анны и ниже картины “Борьба Иакова с архангелом Гавриилом”. Через фресковую штукатурку проходит вставка 19 века справа от которой сохранились небольшие остатки фресковой живописи. Сохранилась часть красно-коричневой рамки круглого медальона и небольшой участок фона.

3/XI. Окислена и закреплена фресковая поверхность, освобожденная от масляной записи 28/X, 29/X, 30/X и 2/XI.

Начата промывка орнамента к востоку от прохода из придела Иакима и Анны. Масляная запись сделана на толстом слое шпаклевки и грубо повторяет фресковый орнамент.

4/XI. Продолжение расчистки орнамента на северной стене Михайловского придела (восточнее прохода из придела Иакима и Анны).

5/XI. Окончено удаление масляной записи с орнаментальной фрески расположенной восточнее прохода из придела Иакима и Анны на северной стене Михайловского придела. Сохранность фрески довольно хорошая. Мотив такой же, как и в орнаменте, окружающем группу святителей в апсиде этого же придела.

6/XI. Выходной.

7/XI. Начато удаление масляной записи на участке западнее прохода из придела Иакима и Анны в Михайловском приделе[350] (на северной стене). Масляная запись сплошная. Шпаклевка толстая и прочная. Местами чувствуется графья.

8/XI. Продолжается удаление масляного слоя на участке северной стены придела Михаила архангела (к западу от прохода из придела Иакима и Анны). Под записью и шпаклевкой расположено изображение креста на Голгофе.

9/XI. Закончено удаление масляной записи и шпаклевки с фрески “крест”. Картина обрамлена красно-коричневой рамкой[351]. Фон – чернильный орешек[352]. Позем – зеленая земля. Крест прографлен четырьмя пересекающимися прямыми линиями. Возле расширяющихся концов креста круги. Написан охрой[353], оконтурен сиеной[354], украшен жемчугами[355],

---

[349] После слова находится зачеркнутое “югу”.
[349] После слова находится зачеркнутое “Иоакима и”.
[351] Над словом “рамкой” дописано карандашом “с бел. и черн.”.
[352] Над словами “чернильный орешек” дописано карандашом “синий”.
[353] Над словом “охрой” дописано карандашом “желт.”.
[354] Над словом “сиеной” дописано карандашом “красной”.
[355] Сверху дописано карандашом “группами по 5 шт.”.

написанными сильно разбеленным чернильным орешком с белильными бликами. По всему полю картины много граффити, очень ранних. Одна из надписей – дата.

10/XI. Приступлено к удалению масляной записи со шпаклевкой с фресковых орнаментов на восточной стене лопатки арки Михайловского придела.

11/XI. Окончено удаление масляной записи и шпаклевки с фресковых изображений орнамента на восточной лопатке арки Михайловского придела. Орнамент аналогичен и продолжает орнамент арки (описан в дневнике за 1935 год).[356] Южная часть северной лопатки в этом месте стесана для того, чтобы[357] поместить под аркой мощи Макария и примерно половина орнамента (по вертикали) уничтожена, в остальном сохранность средняя. Окислена и закреплена нижняя часть северной стены Михайловского придела.

12/XI[358]. Укрепляются трещины и выпадения в нижних частях стен Михайловского придела.

13/XI. Выходной.

14/XI. Укреплены составом из известковой штукатурки (без песка) трещины и выпадения по низам стен Михайловского придела и борозда прорубленная по фреске для плит чугунного пола.

Укреплены выпадения в картинах “Лаврентий” и “Мученик” расположенных на боковых стенах прохода из придела Иакима и Анны в Михайловский прид[ел].

15/XI[359]. Приступлено к удалению масляной записи и шпаклевки с картины, написаной на юго-западной стене северной башни (к югу от второго снизу окна). Маслом записано всю поверхность стен сводов и пилона. Под записью местами чувствуется графья.

16/XI. Продолжается удаление масляной записи и шпаклевки с той же картины.

17/XI. Закончено удаление масляной записи и шпаклевки с той же картины. Картина сверху и [с] боков окаймлена красно коричневой полосой. Нижняя часть срезана чугунными ступеньками, врезанными в толщу штукатурки. Фон чернильный орешек. В левом углу картины торец здания тона охры. В торце дверь полузакрытая занавеской тона зеленой земли. Рядом охристый орнаментованный трон с красно-коричневой подушкой. На троне мужчина средних лет в короне, с нимбом. Усики, небольшая темная бородка обрамляет худощавое лицо. Красный плащь.

---

[356] После скобки находится зачеркнутое “Сев”.
[357] После слова находится зачеркнутое “у”.
[358] Даты с 12/XI по 14/XI отмечены карандашом крестиком.
[359] Перед датами с 15/XI по 18/XI дописано на поле карандашом “Лест.”.

Нижняя одежда светлая с парчевой одеждой. Левая рука согнута в локте, ладонь обращена кверху. Предплечье правой руки и ладонь параллельны предплечью и ладони левой.

Правее стоит юноша без усов и бороды, лицо темное (разбеленая сиена), волосы све<тл>[ые] в плаще тона зеленой земли с разбелкой в выступающих частях складок. Нижняя одежда светлая. В правой руке прографленное копье, в левой круглый щит с изображением белой птицы, похожей на египетского голубя.

Рядом справа второй юноша светлолицый и темноволосый, также без бороды и усов. Плащь – разбеленая сиена. Нижняя одежда светлая. Правая рука приложена к груди, в левой круглый, богато украшенный жемчугами, щит. Маслом он был написан с копьем в правой руке.

На фоне очень много польских граффити 17 века, есть несколько фраз по-славянски. Даты. Фон почти утрачен, лицо мужчины сохранилось плохо, в остальном сохранность средняя.

18/XI. Приступлено к удалению сплошной по шпаклевке масляной записи на северо-западной стене северной башни (к северу от второго снизу окна). Масляная живопись изображает кубическое здание с луковицеобразным куполом в правом углу[360] картины. Фон[361] голубоватый, через всю картину проходит стена. В левом углу торец здания. Вправо от торца здания две женских фигуры. Возле кубического здания три бородатых монаха.

19/XI. Выходной.

20/XI[362]. Продолжается удаление масляной записи и шпаклевки с картины на северной стене северной башни. Под записью открыт верьх здания посредине картины.

21/XI. Окончено удаление масляной записи и шпаклевки с той же картины. Картина “Встреча Византийской императрицы” расположена на северо-западной стене северной башни, невдалеке от окончания лестницы на хоры. Слева примыкает к прорубленному окну. Окаймлена[363] сверху и боков сторон красно-коричневой полосой. Понизу перерезается чугунными ступенями лестницы. Фон очень сильно попорченный, был написан чернильным орешком. Нижняя половина картины – стена розоватого тона со следами белильных орнаментов. Правый угол заполнен зданием, верхняя часть которого показана с сильно утрированным перспективным сокращением. Венчается здание луковичным куполом. Верхняя часть торца здания имеет три полу-

[360] После слова находится зачеркнутое “здания”.
[361] После слова находится зачеркнутое “черни”.
[362] Перед датой 20/XI дописано на поле карандашом “Лест.”.
[363] После слова находится зачеркнутое “со всех”.

циркульных окна. Написано здание жидкой зеленой землей. Для окон взято более сильно эту же краску, крыша и купол сделаны разбеленой сиеной.

Слева, на фоне розовой стены женская фигура. На голове белый платок. Нижняя одежда главконид с белым воротником. Верхняя – жжоная сиена.

Вправо от нее другая женская фигура с приподнятыми руками и ладонями, раскрытыми к зрителю. На голове корона (санкир). Волосы и глаза темные, лицо светлое. Плащь синевато зеленый. Нижняя одежда темно-коричневая. На фоне здания фигуры двух[364] молодых женщин или девушек и одна девочка (на месте бородатых монахов!!!) На головах у них белые платки. Платья светлые[365]. Волосы русые. Правые фигуры сильно отличаются по типу лица от левых. Сохранность лиц очень хорошая. Руки, одежды и здания сохранились средне, все остальное плохо. Есть граффити. Понизу поздняя вставка.

22/XI[366]. Удалена масляная запись под окном между двумя картинами. Штукатурка поздняя.

23/XI. Удаляется масляная запись слева от картины "Византийский император". Сохранился кусочек орнамента возле прорубленного прохода в комнату без окон.

24/XI. Удалена запись со свода над прорубленной дверью. Сохранились едва заметные следы орнамента и графья. Расчищеные фрески окислены и закреплены.

25/XI. Выходной.

26/XI. Расчищено от остатков осыпавшейся фресковой штукатурки граффити на строительном растворе в нижней части северной стены внутренней южной галереи к востоку от трансепта.

27/XI. Укреплены полосы фресок, обнаруженные при раскопках в восточной части внутренней южной галереи. Фрески расколоты на мелкие куски и при удалении земли при раскопках частично опадали. Все трещины пролиты известковым составом без песка[367]. В местах выпадений фрески прикреплены к стене тем же раствором[368].

НА НЗСК, НАДР 3, № 958/2, л. 1-97.

---

[364] После слова находится зачеркнутое "хо".

[365] Предложения "На фоне здания фигуры двух молодых женщин или девушек и одна девочка (на месте бородатых монахов!!!) На головах у них белые платки. Платья светлые" отмечены крестиками.

[366] Перед датой 22/XI дописано на поле карандашом "Лест.".

[367] После слова находится зачеркнутое "в и прикреплены".

[368] На обороте последнего листа шариковой ручкой, тем же цветом, что и номера страниц написан инвентарный номер: НА 958/2. В конце тетради на внутренней стороне обложки запись: "В даній одиниці зберігання пронумеровано 97 аркушів. Ст[удент]-пр[актикант] Галаджій О. 14.07.10 /подпись/".

Наталія Сінкевич

ПЕРСОНАЛЬНІ ПАТРОНИ ГЕТЬМАНА ІВАНА МАЗЕПИ: КІЛЬКА РИС ДО ІНДИВІДУАЛЬНОЇ ПОБОЖНОСТІ ОСОБИСТОСТІ

Яскравій і багатогранній постаті Івана Мазепи в українській і зарубіжній історіографії присвячені сотні публікацій[1]. Ця стаття спрямована на висвітлення доволі вузької проблеми шанування Мазепою своїх патронів. Зокрема, ми спробуємо зупинитися на питанні вибору гетьманом своїх святих-покровителів та залученні їхніх образів для формування власного портрету. Одразу зазначимо, що ця проблема цікавитиме нас не тільки і не стільки як спосіб додати ще одну деталь до біографії гетьмана, а, передусім, як джерело до вивчення індивідуальної побожності людини ранньомодерної доби.

Наша розвідка спиратиметься на аналіз добре знаного мідіоритатези (мал. 1) на честь гетьмана Івана Мазепи авторства Івана Мигури, архідиякона Софійського кафедрального монастиря. Традиційно прийнято датувати цю гравюру 1706 р., і тільки окремі дослідники[2] при уважному прочитанні тексту змогли побачити справжню дату її виконання: гравюра була піднесена Мазепі 12 жовтня 1705 р. Вочевидь, її подаровано гетьману під час його тріумфального в'їзду до Києва і відвідання кафедрального Софійського собору, що проголошує текст гравюри: "*Ти прийшов до Києва, лавреносний гостю, і побачив вкладені кошти твоєї скарбниці*".

Теза складається з трьох композиційних рядів і латиномовного тексту, які ми спробували відчитати, перекласти та інтерпретувати. У верхньому композиційному ряді подано шість храмів і по центру алегоричне зображення святої Софії – семистовпна сінь, яка пізніше буде написана і на храмовій іконі іконостасу Рафаїла Заборовського[3]. Під зображеннями першого ряду міститься алюзія до 86 псалма: "*Основаніе ихъ на горахъ с(вя)тыхъ*". Представлені на гравюрі Мигури храми С. Павленко визначив таким чином: Микільський собор у Києві, Троїцька церква Києво-Печерської лаври, Успенський собор Києво-Печерської лаври, Братська Богоявленська церква,

---

[1] Далеко не повну бібліографію присвячених Мазепі творів див.: Мазепіана: матеріали до бібліографії (1688–2009 рр.) / Упоряд. та авт. передм. О.О. Ковалевська. К., 2009.

[2] Однією з перших звернула на це увагу О. Крайня: *Крайня О.О.* Києво-Печерський жіночий монастир XVI – початку XVIII ст. і доля його пам'яток. К., 2012, с. 70.

[3] *Нікітенко Н.* Головний іконостас Софії Київської як історико-культурний феномен // Пам'ятки України, 2007, ч 1 (154), с. 33.

церква Всіх святих, Переяславський собор[4]. Натомість,О. Крайня відмітила, що, виходячи з символіки і текстів гравюри, на ній могли бути зображені тільки київські храми і атрибутувала один із них як Вознесенську церкву Києво-Печерського жіночого монастиря[5]. Ми не можемо не погодитися з цією гіпотезою, адже Мигура у тексті згадував саме київські церкви, донатором яких був гетьман: "*Заходиш до слави церков, славетний патроне, і бачиш ще один врожай промовистої перемоги*".

Мал. 1. Гравюра Івана Мігури на честь гетьмана Івана Мазепи. 1705 р.

[4] *Павленко С.* Зображення гетьмана Мазепи (кінець 17 – початок 20 ст.). Чернігів, 2010, с. 94.
[5] *Крайня О.О.* Вказ. праця, с. 70.

Третій композиційний ряд утворюють, як вважаємо, алегоричні зображення семи теологічних і моральних чеснот: віри, любові, надії, мужності (її уособлює сам Мазепа у лицарському обладунку), мудрості, справедливості та стриманості. Звернемося, однак, до другого композиційного ряду гравюри, який містить зображення святих-покровителів гетьмана.

У ньому бачимо постаті святих, які тримають у руках пальмове гілля. Ім'я Мазепи "*сім разів удостоєне орденом покровителів*" – так зазначає у тексті Мигура і вміщує сім постатей святих. Центральною фігурою в цій композиції є св. Іоанн Хреститель, який подається як основний патрон гетьмана. Припускаємо, що Мигура сам шанував св. Іоанна Хрестителя як свого особистого патрона навіть після прийняття монашого імені Іларіон. Імовірно, саме йому адресоване звернення наприкінці одного з богословських трактатів, що знаходився в бібліотеці Києво-Софійського монастиря: "*S. Ioannis Baptistae mei Liberalissimi Patroni*" (*св. Іоанну Хрестителю, моєму найшанованішому патрону*)[6]. Перу Мигури, вочевидь, належить ще один рукопис Софійського зібрання, де виразно позиціонується патронат св. Іоанна Хрестителя: "*Lyra variis praeceptorum chordis… conformet voci in deserto clamantis S. Ioanni baptistae*"[7]. М. Петров припускав, що в рукописах згадувався покровитель самого Мазепи[8], однак у приписках виразно йдеться про "*мого патрона*" (*mei patroni*), а припускати, що переписувачем рукописів був сам гетьман, ми аж ніяк не можемо.

Про те, що Мазепа шанував св. Іоанна Предтечу як свого головного покровителя, добре відомо. Вже у 1689 р. (за два роки після обрання гетьманом) один зі створених завдяки коштам Мазепи приділів у Софії Київській був освячений на честь св. Іоанна Хрестителя. У цьому приділі було встановлено іконостас, верхня частина якого представляла древо Ієсеєво – в такий спосіб Мазепа акцентував свій шляхетний родовід[9]. У подальшому особлива пошана Івана Мазепи до св. Іоанна Хрестителя спостерігатиметься неодноразово – про покровительство святого говоритимуть у панегіриках і промовах, його зображуватимусь у фундованих Мазепою храмах, причому в деяких зображеннях дослідники схильні вбачати портретні риси самого гетьмана[10].

---

[6] ІР НБУВ, Соф. 548 (222), арк. 352.

[7] ІР НБУВ. Соф. 664 (455), арк 1–168.

[8] *Петров Н.И.* Описание рукописных собраний, находящихся в городе Киеве. Вып. 3. Библиотека Киево-Софийского собора. К., 1904. с. 236.

[9] *Нікітенко Н.* Свята Софія Київська: історія в мистецтві. К., 2003, с. 264–267.

[10] *Павленко С.* Вказ. праця, с. 94; *Адруг А.* Нові дані про атрибуцію первісних розписів XVII ст. Троїцького собору у Чернігові // Сіверянський літопис, 2006, № 4, с. 10–15.

Вибір св. Іоанна Хрестителя як основного патрона тісно пов'язувався з охороною гетьмана від небезпек. Саме мозаїчне зображення цього святого мав на увазі Мигура, пишучи: "*Під хмарою Софії незвичний образ Іоанна перешкоджає хитатися сімома міцними стовпами, щоб у палацах відваги та мудрості після багатьох звершень царював із лаврами відважний і мудрий гетьман Іоанн*". Над конхою Софії Київської і справді знаходиться зображення св. Іоанна Предтечі (мал. 2)[11], до якого, вочевидь, і апелював Мигура.

Окрім того, текст аналізованої сьогодні гравюри подає нову і надзвичайно цікаву деталь шанування Мазепою свого святого: "*благочестивому учаснику ордену Іоанна Хрестителя*" (*Observanti collectionem Ioannis Baptistae*). Що криється під цією фразою? Чи означає вона, що Мазепа був членом ордену Іоаннітів (варіації назви: ордену Госпітальєрів, Мальтійського ордену)? Тут потрібно пригадати, що контакти вихідців з Російської імперії з Мальтою розпочалися ще задовго до офіційного вступу до ордену імператора Павла I: сам Петро I листувався з орденом з приводу організації антитурецького союзу, на Мальту наприкінці XVII ст. їздили російські бояри Б. Шеремєтьєв, який вважається першим кавалером Мальтійського ордену Великого хреста, та П. Толстой[12]. Вочевидь, контакти Мазепи з іоаннітами не були явищем надзвичайним, а їхнім найкращим доказом слугує турбота гетьмана про оздобу церков Святої Землі. Ієромонах Антоній Стаховський у книзі "Зерцало от Писанія Божественнаго" (Чернігів, 1705) у присвяті гетьману зазначає: "*Аще воссхощетъ поискати и в тмѣ невѣрія отоманского Вашой Рейментарской благодати денници, и тамо церквы бежественныя лучею присносіятелныхъ щедротъ, исходящею от востока тезоименитой Вашой благодати, осіяваются присно*"[13]. До сьогодні у храмі Гроба Господнього в Єрусалимі зберігається подарована гетьманом коштовна плащаниця[14]. Турботу гетьмана про храми Святої Землі, як і загадковий факт видання коштом Мазепи Євангелія арабською мовою (Алеппо, 1708)[15] можемо тлумачити

[11] *Лазарев В.Н.* Мозаики Софии Киевской. М., 1960, табл. 22, 25.
[12] Детальніше про це див.: *Андреев А.Р., Захаров В.А., Настенко И.А.* История Мальтийского ордена. XI–XX века. М., 1999 [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://on-infantry.narod.ru/srvec/malt.htm
[13] Цит. за: *Маслов С.* Етюди з історії українських стародруків. Українська книга XVII // Труди українського наукового інституту книгознавства. Том. 1. К., 1926, с. 150.
[14] *Зельська І.* Українські пам'ятки у Святій землі // Пам'ятки України, 1994, № 3/6, с. 34.
[15] *Маслов С.* Вказ. праця, с. 141–150; *Ричка В.* Гетьман Іван Мазепа та його Євангеліє арабською мовою // Наша віра, 1997, № 2, с. 12.

саме як підтвердження його контактів з Мальтійським орденом. Невідомо, однак, чи вони обмежувалися спілкуванням з великим магістром (у 1697–1720 рр. ним був Раймонд де Перелос де Рокафуль), чи Мазепа був членом ордену (теоретично це було можливо після смерті його дружини у 1702 р.).

Мал. 2. Мозаїчна композиція "Деісус" над конхою головного вівтаря Софії Київської. Перша чверть XI ст.

Мал. 3. Св. Іоанн Воїн. Кінець XVII ст.

Обабіч св. Іоанна Хрестителя знаходяться двоє святих, яких можемо звести до другого рангу покровителів гетьмана. Праворуч зображено св. Іоана Богослова з відкритою книгою, на сторінках якої читаємо слова з написаного святим Євангелія: "*Бл(а)г(ода)ть и истина Іи(су)с(омъ) Хр(ис)томъ бысть*" (Ін. 1:17). Вочевидь, вибір цієї перикопи зі Святого Письма є невипадковим. Тема благодаті, активно обігрується у текстах гравюри. "*Визначений посланець першої серед церков Софії, я закликаю благодать на гетьмана Іоанна. Не тільки та [благодать], що просто перебуває на плечах благословенного хрестоноського дому, а й воздвигнута на висотах велич і слава Господня, твоя благодать, нехай буде оспівана*". Про те, що на гетьмані уже перебуває Божественна благодать свідчить перевернутий напис за спиною постатей святих: "*Бл(а)г(ода)тію Б(о)жіею есмь, еже есмь. И бл(а)г(ода)ть его яже во мнѣ не тщае(т)*" (1 Кор. 15: 10).

Вочевидь, св. Іоанн Богослов був другим за значимістю святим патроном Мазепи. Не випадково другий споруджений за часів гетьмана у Святій Софії приділ освятили на честь Дванадцяти учнів Христа, улюбленим серед яких був саме Іоанн. Один із дванадцяти апостолів, св. Іоанн

мав вимолити для гетьмана Божественну благодать. Окрім того, патронат св. Іоанна Богослова мав означати і особливий патронат Богоматері, яка після смерті Христа прийняла святого як свого Сина – про це наголошує текст однієї із гравюр вже згаданого "Зерцала"[16].

Ліворуч від постаті св. Іоанна Хрестителя зображений добре упізнаваний св. апостол Андрій. Причина його появи у цьому пантеоні очевидна – 8 лютого 1700 р. Мазепа отримав з рук Петра I орден святого Андрія Первозванного. З цього часу святий став покровителем гетьмана, який зображувався у присвячених йому творах. Не зрозуміло тільки, чому Мигура не відобразив на мідіориті "київського аспекту" культу цього святого. Адже Андрієва легенда для Києва 2-ї половини XVII – початку XVIII ст. була досі актуальною (сцена пророцтва апостола присутня, наприклад, у проектах розпису Успенського собору Києво-Печерської лаври[17]).

У третьому "ранзі" святих на гравюрі зображені дві постаті: одна у світському, інша ж у патріаршому вбранні. Святим праворуч є, на нашу думку, св. Іоанн Воїн. Такий висновок робимо як з іконографії (мал. 3), так і з його житія: візантійський святий IV ст., який уславився праведністю свого життя, справедливістю і милосердям, а до того ж був воїном, мав якнайкраще патронувати Мазепі й уособлювати його військові таланти. Про їхню важливість говорить, знову ж таки, текст гравюри: "…*сьогодні ж на щастя посилаю тисячу ласк як військових, так і мирних, які на благодать Іоанна одягаються*". Не відомо, чи шанував Мазепа св. Іоанна Воїна перед появою аналізованої тези. Імовірно, однак, саме з іменем гетьмана слід пов'язувати появу у Софії Київській ікони св. Іоанна Воїна, яку вшановували як чудотворну вже на початку XIX ст. (перша згадка про святиню міститься у щоденнику митрополита Серапіона, який благословляє нею одного зі священиків[18]). У паралель св. Іоанну Воїну ліворуч у патріаршому вбранні зображений св. Іоанн Златоуст – патріарх Константинопольський, один із трьох великих учителів Церкви.

Поглянемо тепер на святих, що зображені крайніми в ряді патронів. Крайньою зліва є постать св. Іоанна Кущника. Її маркує повне монаше облачення і Євангеліє в руках – подарунок батьків святому. Свідчення особистого шанування св. Іоанна Кущника Іваном Мазепою простежуються ще раніше. У 1698–1701 рр. на кошти Мазепи довкола Києво-Печерської лаври зводилися оборонні мури. На південно-західному розі фортифікації

[16] Зерцало от писанія Божественнаго. Чернігів, 1705, арк. 17зв.
[17] *Нікітенко Н.* Свята Софія Київська.., с. 280.
[18] ІР НБУВ, ф. 1. спр. 6, арк. 334зв.

була зведена шестигранна пірамідальна вежа, названа на честь патрона донатора Іоанна Кущника. На другому ярусі споруди мала бути розташована церква на честь святого, однак через якісь обставини її так і не було відкрито. Чому патроном цієї вежі Мазепа обрав саме Кущника, а не одного із печерських святих Іоаннів (св. Іоанна Багатостраждального або св. Іоанна Постника)? Очевидно, постать константинопольського аскета набагато більше імпонувала Мазепі. Можливо, зіграла роль знатність походження цього святого – момент, який був важливим для Мазепи, його самопрезентації та оточення. Це ж стосується іншого аскета – св. Іоанна Лествичника, чиє зображення поміщено в паралель Кущнику праворуч. Ігумен Синайської обителі, визначний подвижник і аскет, автор "Лествиці духовної" легко упізнається завдяки зображенню драбини в руках.

Отже, у творчому задумі Івана Мигури патронами Івана Мазепи мали бути святі, які б охороняли його у подальшому земному житті. Показово при цьому, що всі перелічені святі Іоанни були обрані, а не наречені Мазепі від його народження. Адже гетьман народився 20 березня – у день прп. Іоанна Саваіта – святого VIII ст., вбитого сарацинами в обителі святого Сави Освященного. Незадовго після народження Мазепи (29 березня) Церква відзначає день св. Іоанна Пустельника – ще одного аскета IV ст. Пам'ятних днів, пов'язаних із зображеними на гравюрі святими Іоаннами не фіксуємо ні поблизу дня народження, ні в якості можливої дати хрещення гетьмана. Вочевидь, постать святого, що був убитий невірними, не особливо імпонувала Мазепі – постійному учаснику військових походів. Натомість він обрав св. Іоанна Воїна – святого, що був військовим, проте помер своєю смертю. Важливим для Мазепи, вочевидь, було і благородство походження кожного із патронів. Імовірно, зображені Мигурою святі мали репрезентувати чесноти гетьмана, і тут ми можемо навіть провести паралелі з зображеними внизу алегоріями чеснот: св. Іоанн Кущник уособлює віру, св. Іоанн Богослов – любов (у своїх творах він чимало місця присвятив темі Божественної любові), св. Андрій – надію, св. Іоанн Хреститель – мужність, св. Іоанн Богослов – мудрість, св. Іоанн Воїн – справедливість, св. Іоанн Лествичник – стриманість. Усі подані спостереження підтверджують, що людина ранньомодерної доби, якою був Іван Мазепа, сама визначала коло своїх покровителів, виходячи з їхній житій і тих штрихів, які вони могли внести до її персонального портрету.

КНИГА О НЕБЕСНЫХ ПОКРОВИТЕЛЯХ КИЕВСКОЙ РУСИ [Рец.: Верещагина Н.В. Климент Римский – небесный покровитель Киевской Руси. Одесса: Астропринт, 2011, 160 с.][1]

Плодотворным результатом многолетнего исследовательского поиска явилась монография Надежды Вячеславовны Верещагиной о св. Клименте Римском, церковном главе Рима, ученике св. апостолов Петра и Павла. Несомненный обитатель духовного небесного града Иерусалима, св. Климент Римский вместе со св. Николаем Мирликийским по достоинству прославлены как небесные покровители Киевской Руси со времен неофитской эпохи, связанной с крестителем св. Владимиром-Василием, титулованным в качестве кагана в известном "Слове о Законе и Благодати", приписываемом Илариону, митрополиту Киевскому[2].

В начале исследования тщательно и многосторонне рассмотрена тема "Святые мощи и реликвии в церковной и светской жизни средневекового общества". Раскрыто значение понятия "мощи святых". В IX–X вв. в Болгарии св. Климент Охридский написал "Похвальное слово св. Константину-Кириллу Философу" и в нем обосновал значение понятия "мощи" – независимо от того, тленные они или нетленные. Славянский первоучитель, создатель славянской письменности св. Кирилл постоянно жил в ангельской чистоте и поэтому его тело является пречистым, оно становится вместилищем Благодати (см. заключение вдохновенного похвального слова). Н. Верещагина опирается на неизвестные или малоизвестные святоотеческие свидетельства об исключительном духовном значении св. Креста, св. мощей, св. икон и других священных реликвий в литургической жизни Православия.

Раздел "Истоки славянского почитания священномученика Климента Римского" разработан также с высокой исследовательской ответственностью. Прослежена книжная деятельность св. Климента Римского, отмечены его непреходящие заслуги в устройстве и руководстве Христовой Церкви. После обретения его мощей Св. Константин-Кирилл Философ

---

[1] Рецензия публикуется по: *Кенанов Д.* Книга за небесние покровители на Киевска Русия // Проглас. Издание на Филологическия факултет при Великотърновския университет "Св. св. Кирил и Методий", 2011, кн. 2, с. 124–126. Перевод с болгарского на русский осуществлен профессором Одесского национального университета имени И.И. Мечникова Валентиной Колесник.

[2] См.: *Кенанов Д.* Славянска метафрастика (с приложение на Житие за св. Сава Сръбски // ИК "ЖАНЕТ-45". Пловдив; ВеликоТърново, 2002, с. 66–68.

обрел его мощи в Херсонесе и вместе со своим братом св. Мефодием и группой учеников перенес их в Рим. Здесь 14 февраля 869 г. создатель славянской письменности завершил свой земной путь. Папа Адриан II разрешил богослужение на славянском языке, рукоположил славянских священников и, вероятно, дал имя Климент одному из Кирилло-Мефодиевских учеников, который создал в Болгарии Охридскую книжную школу и вошел в число первых болгарских епископов. Мефодий был рукоположен папой Адрианом II в епископы Паннонии и назначен архиепископом Срема.

"Князь Владимир и становление киеворусской культуры" – следующий раздел книги, в котором дается оценка личных заслуг киевского правителя как крестителя государства, развитие исторический памяти о нем и церковного почитания, а также история его мощей. Согласно Корсунской легенде, князь Владимир-Василий принял крещение в Херсонесе и оттуда перенес в Киев христианские реликвии. В данном случае типологически сохраняется традиция, заложенная равноапостольным императором Константином Великим, который собрал христианские святыни в новой столице – Новом Риме (Константинополь, Царьград). Киевский креститель, вероятно, следовал более близкому по времени примеру – первостроительной церковной деятельности своего болгарского предшественника, святого князя Бориса-Михаила. Этих же поведенческих примеров будут придерживаться и правители тырновской Асеневой династии, восстанавливавшие с конца XII века болгарскую государственность. Они перенесут в новую столицу – город Тырново мощи свв. Ивана Рыльского, Илариона Мегленского, Иоана Поливотского, Филотеи Темнишки, Михаила Воина Болгарина, Петки Епиватской (Тырновской).

Материальным выражением христианского первостроительства Владимира явился каменный храм Пресвятой Богородицы, известный также под названием "Десятинная церковь". Он действительно стал "сакрально-мемориальным центром государства" (по оглавлению книги), из которого распространялось почитание патрональных культов свв. Климента Римского и Николая Мирликийского. Естественным продолжением тематической направленности являются две последние главы: "Св. Климент в киевской духовной традиции" и "Общегосударственный патрональный культ святителей Климента и Николая". Культурологический подход позволяет Н. Верещагиной собрать, критически обобщить богатые исследовательские материалы и прийти к верным исследовательским прозрениям. Прилагается библиография, которая является доказательством

системной научной работы, отражающей современный уровень в области славистики и культурологии.

Труд Н. Верещагиной – действительно талантливое выражение длительной исследовательской любви к духовному и материальному наследию Киевской Руси. Книга является основой новых научных проектов по изучению православной культуры. Она с успехом может быть использована в университетских семинарах по православной книжности, агиологии, агиографии, иконографии и церковной архитектуре.

Димитр Кенанов

ЕПОХА ВОЛОДИМИРА – ЯРОСЛАВА У СВІТЛІ ДАНИХ ГРАФІТІ СОФІЇ КИЇВСЬКОЇ [Рец.: Никитенко Н., Корниенко В. Древнейшие граффити Софии Киевской и время ее создания. К., 2012, 232 с., ил.]

В історії Київської Русі останні роки правління Володимира, як і прихід до влади в Києві Ярослава, через брак джерел і на сьогодні залишаються мало дослідженими, а ціла низка питань – не вирішеними. Тому залучення до досліджень нових джерел, тим більше писемних, вже саме по собі заслуговує на увагу. Власне таке завдання, з-поміж іншого, і покликана виконати монографія Н. Нікітенко та В. Корнієнка "Древнейшие граффити Софии Киевской и время ее создания", яка є результатом багаторічного дослідження Києво-Софійського собору її авторами. З іншого боку, ця праця є своєрідним узагальненням дискусії, що особливо активно розгорнулася після відзначення в 2011 р. на міжнародному (за рішенням ЮНЕСКО) та загальнодержавному (за Указом Президента України) рівнях 1000-річчя заснування Софії Київської. На сьогодні В. Корнієнком вже досліджено понад 7 тисяч графіті собору, що й зумовлює потребу їх комплексного узагальнення та історичного осмислення.

Одразу варто відмітити, що в монографії застосовано комплексний міждисциплінарний підхід, що дозволив авторам поєднати в концептуально цілісному дослідженні літературні, мистецькі та епіграфічні пам'ятки. Багатоаспектна джерельна значимість архітектурно-мистецьких пам'яток, зокрема для істориків Київської Русі, ще недостатньо усвідомлена науковцями. Проте саме в таких автентичних джерелах, як графіті, можна вбачати нові перспективні шляхи вивчення вітчизняної історії та культури. Великим позитивом монографії є і значний за обсягом ілюстративний матеріал.

Книга складається зі вступу, 5 розділів та висновків. Власне перший розділ "Концепція нового датування Софійського собору: джерела, коментарі, висновки" (с. 5–51) вводить у проблему залучення найдавніших графіті до її широкого і фундаментального дослідження. Аналізуючи джерела, автори насамперед звертаються до давньоруських літописів, як основних джерел з історії Русі. Як відомо, останні містять суперечливу інформацію, подаючи заснування собору під різними датами: 1017 (Новгородський I літопис) і 1037 (Повість временних літ, далі – ПВЛ) рр. Власне, виключно навколо цих двох дат донедавна й велась дискусія щодо зазначеної проблеми. Проте, як відомо, жоден літопис не дійшов до нас у протографі. Найбільш ранній список ПВЛ (Лаврентіївський) датується 1377 р. Тому цілком слушно постає питання, яке ставлять і автори монографії: наскільки історично достовірними є відомості літописів? Адже, ще О. Шахматов відмічав їх політичну заангажованість і тенденційність[1].

Н. Нікітенко та В. Корнієнко слушно вказують, що обидні дати не відповідають і контексту історії Русі часів князювання Ярослава. Так, дата 1017 р. не може бути прийнятною через те, що на цей час припадає спершу боротьба за Київ між Володимировичами, а згодом – до 1026 р. – між Ярославом і Мстиславом Чернігівським, на що витрачались значні матеріальні і людські ресурси (с. 8). Дата ж 1037 р. є панегіричною і підсумковою щодо всієї будівельної діяльності Ярослава (с. 8–9)[2]. Таким чином, за висновками авторів: "Для Ярослава, що прийшов сюди (в Київ – *О. М.*) із Новгорода, важливим було заявити про себе як про легітимного київського правителя, найдостойнішого наступника хрестителя Русі Володимира. Тому найважливішим діянням Ярослава в літописах названо зведення Софії Київської – головної святині Русі" (с. 13)[3].

З інших давньоруських джерел у монографії розбирається текст "Слова про Закон і Благодать" Київського митрополита Іларіона (с. 13–16). Першим, хто вказав на інформацію "Слова" Іларіона про причетність Володимира до створення Софійського собору, був Д. Айналов[4], думку якого в низці численних публікацій розвинула дослідниця Софійського

[1] Див.: *Шахматов А. А.* Повесть временных лет. Пг., 1916, т. 1, с. XVI.

[2] До такого ж висновку приходять і опоненти концепції. Див.: *Толочко О.П., Толочко П.П.* Київська Русь. К., 1998, с. 14–16, 148.

[3] Пор.: *Гордієнко Д. С.* Легітимація великокнязівської влади в храмовій архітектурі Русі // Філософські ідеї в культурі Київської Русі. Зб. наук. праць за матер. II давньоруських істор.-філос. читань "Філософські ідеї в культурі Київської Русі" (Полтава, 10 червня 2009 р.). Полтава, 2009, с. 67–79.

[4] Див.: *Айналов Д. В.* К вопросу о строительной деятельности св. Владимира // Сборник в память святого и равноапостольного князя Владимира. [Пг.], 1917, с. 35–36.

собору Н. Нікітенко[5]. За її висновками "Слово" було проголошено на Кіріопасху 25 березня 1022 р., що відображено і в згадуванні Кіріопасхи під 1022 р. в одному з датованих графіті собору (с. 94–95). Це дає змогу авторам стверджувати, що і Софія Київська була збудована і функціонувала вже до 1022 р. (с. 16).

Важливим джерелом до історії Русі кінця X – початку XI ст. є латиномовна німецька хроніка Тітмара Мерзебурзького (с. 16–21), в якій у контексті розповіді про взяття Києва влітку 1018 р. військами польського князя Болеслава Хороброго і його зятя Святополка Володимировича згадується Софійський монастир, що потерпів від пожежі в попередньому 1017 р. Це повідомлення хроніста вже давно викликало дискусію, яку в сучасній історіографії актуалізував авторитетний польський історик А. Поппе[6]. Дискусія зводиться до того, про яку саме Софію писав Тітмар: дерев'яну чи кам'яну, і чи про одну й ту саму до і після пожежі, від якої постраждав згадуваний ним "монастир Святої Софії", який А. Поппе довільно тлумачить як "храм Святої Софії". "Підлаштовуючи" таким чином текст хроніки до власної концепції заснування кам'яного Софійського собору в 1037 р., А. Поппе визначає згаданий Тітмаром Софійський монастир як невідомий за джерелами дерев'яний храм Софії, який буцімто згорів у 1017 р.

Автори монографії, справедливо вказуючи на необхідність адекватного прочитання цього пасажу хроніки, звертають увагу на різні варіанти перекладу його з латини, починаючи з опублікованого в XIX ст., і завершуючи сучасними. Хоча нині більшість перекладів слідує за А. Поппе, однак сучасний український історик Д. Гордієнко, пропонуючи власний варіант, підтверджує коректність прочитання цього тексту в публікації XIX ст. (с. 17). На жаль, Н. Нікітенко і В. Корнієнко не залучають переклад відомого знавця середньовічної латини О. Скржинської, наведений у монографії С. Висоцького[7]. Згадана дослідниця пропонує варіант, який є фактично ідентичним російськомовному перекладу, опублікованому

---

[5] Див., наприклад: *Никитенко Н.Н.* "Слово" Илариона и датировка Софии Киевской // Отечественная философская мысль XI–XVII вв. и греческая культура / Сб. науч. трудов. К., 1991, с. 51–57; *Нікітенко Н. М.* Коли і де Іларіон виголосив своє "Слово"? // Могилянські читання 2001 року: Збірник наукових праць. К., 2002, с. 134–139; *Нікітенко Н.М.* Датування "Слова" митрополита Іларіона в контексті новітніх досліджень Софії Київської // Студії з архівної справи і документознавства, 2010, т. 18, с. 125–134.

[6] *Поппе А.* Заснування Софії Київської // УІЖ, 1965, № 9, с. 97–104.

[7] Див.: *Высоцкий С. А.* Средневековые надписи Софии Киевской (По материалам граффити XI–XVII вв.). К., 1976, с. 248, прим. 145.

в XIX ст.[8], з яким перегукується й переклад Д. Гордієнка[9]. Відтак, Н. Нікітенко і В. Корнієнко цілком слушно доводять, що "Тітмар, згадуючи під 1017–1018 рр. кафедральний Софійський монастир в Києві, підтверджує існування в ньому саме тієї Софії, яка збереглась донині" (с. 20).

Далі автори, окреслюючи коло давньоруських писемних джерел з цієї проблеми, вводять до нього епіграфічний матеріал й уперше зіставляють його з ретельно проаналізованими ними даними давніх Місяцесловів про дні освячень Софії Київської (4 листопада і 11 травня). Оскільки найдавніші графіті собору, насамперед датовані, містять дати 1018/1021 і 1019 рр., вони перекреслюють обидві літописні дати. Поставлення недільних днів освячень собору 4 листопада і 11 травня в хронологічний ряд другого десятиріччя XI ст. дало можливість Н. Нікітенко і В. Корнієнку точно визначити час створення Софії: 4 листопада 1011 р. (освячення фундаментів) – 11 травня 1018 р. (освячення престолу) (с. 21–29). Тобто, собор виник наприкінці княжіння Володимира (пом. 1015 р.) – в перший період київського правління Ярослава (1017 – літо 1018 р.). Відтак, обидві дати складають повний чин освячення храму.

Автори монографії досить влучно помічають, що дні освячень Софії Київської майже співпадають з днями закладення і освячення Константинополя (8 листопада 324 р. і 11 травня 330 р.). Вказують автори і на термін будівництва в 7 років, що відповідає біблійній традиції зведення храму Соломона. Зв'язок із сакральним єрусалимським взірцем маніфестує посвятний напис Софії Київської. Можна цілком погодитись з авторами в тому, що все це мало концептуальний ідеологічний зміст, оскільки вказувало на ідейну концепцію Києва як "Нового Єрусалима" християнської Русі (с. 30–31). В ті часи християнізація слов'янських держав, в тому числі й Русі, осмислювалась у контексті ідеї перенесення святості з Константинополя – Нового Єрусалима християнського світу і супроводжувалась побудовою відповідних "сакральних ландшафтів" міст і монастирських комплексів. Канонічній єрусалимській ідеї традиційно підпорядковувалась архітектурно-декоративна програма східнохристиянських храмів[10]. Тобто, автори переконливо вбачають у зовсім не випадковому часі створення Софії,

[8] Пор.: Сборник материалов для исторической топографии Киева и его окрестностей. Отдел II. Известия очевидцев, современников и иностранных писателей. К., 1874, с. 1.

[9] *Гордієнко Д. С.* Тітмар Мерзебурзький про Софію Київську: джерелознавчий аналіз. Доповідь на VI Міжнародних Софійських читаннях "Християнські святині – скрижалі Вічності, Мудрості й Краси: нові грані пізнання". Київ, 26–27 травня 2011 р. "

[10] Див.: Новые Иерусалимы. Иеротопия и иконография сакральных пространств / Ред.-сост. А.М. Лидов. М., 2009.

її художньому вирішенні, іконічне втілення єрусалимського взірця, опосередкованого саме Царгородом.

Цілком логічно і аргументовано автори залучають до дослідження й пізніші джерела (с. 41–50), які вказують на те, що "традиція пов'язувати заснування Софії з епохою Володимира побутувала в Києві протягом століть" (с. 41). Автори акцентують той факт, що 1011 р. як дата заснування собору визнавався в Україні до кінця XVIII ст., адже саме цей рік вказують тогочасні статистичні Описи Київського намісництва і "лише після 1797 р., з утворенням Київської губернії, тут офіційно утверджується "хрестоматійна" літописна дата 1037 р.", що було результатом великодержавної уніфікації й узгодження українських офіційних дат з російськими (с. 42). Цей факт заслуговує особливої уваги, адже він може дати нові результаті і в уточненні інших дат української історії.

З ранньомодерних джерел Н. Нікітенко та В. Корнієнко залучають до дослідження дані авторів кінця XVI ст. Так, Мартин Груневег – львівський купець, німець за походженням, у записі під 1584 р. прямо пише, що Києво-Софійський собор був збудований Володимиром (с. 43); таку саму інформацію під 1594 р. подає посол німецького імператора Еріх Лясота (с. 44). Суголосне цим джерелам щодо князя-будівничого собору і донесення невідомого автора в Римську курію "про руську релігію, русинів і руських єпископів" з Таємного Ватиканського архіву, перекладене і прокоментоване Н. Сінкевич (с. 45).

На особливу увагу заслуговує ктиторський напис митрополита Петра Могили (с. 45–50), що був розміщений на чотирьох попружних арках купола собору. Напис, виконаний у 1634 р., містив пряму дату закладення собору – 1011 р., але будівничим храму називав Ярослава. Зрозуміло, що джерело інформації Петра Могили на сьогодні є загадковим і суто гіпотетичним, хоча ясно, що воно було авторитетним і значимим для митрополита, який поставив цю дату в найбільш відповідальному офіційному написі. Важливим є те, що науково визначений авторами монографії рік заснування Софії повністю співпав з вказаним у написі Могили.

Таким чином, ціла низка джерел або містить дані, що дають змогу пов'язувати час виникнення Софійського собору з добою князя Володимира Великого, або містять пряму інформацію про закладення чи навіть будівництво ним Софії. Жодне з цих джерел, які, поза сумнівами, мають власну цінність і взаємно підтверджують одне одного, не може бути проігнорованим.

Дуже важливим є звернення до невербальних джерел. Ідеться про аналіз архітектурних форм та живопису собору, перші результати якого,

опубліковані ще чверть століття тому, покладені в основу концепції Н. Нікітенко[11] (с. 31–37). Так, в архітектурній композиції чітко прослідковується зміна конкретних форм храму, наприклад, у закритті входу в північну вежу, вбудові в уже зведений за Володимира храм княжої усипальні Ярослава, що обумовлено зміною замовника храму. Так само живопис собору прославляє не Ярослава і його дружину Ірину, а подружжя Володимира й Анни – хрестителів Русі і замовників собору. Ось чому "на княжому портреті представлена сім'я Володимира і Анни, а на фресках веж – укладення наприкінці X ст. в Константинополі їх династичного шлюбу (заручин), що поклав початок хрещенню Русі" (с. 35).

Вже Д. Айналов висловлював думку, що Софійський собор будували ті самі майстри, що і Десятинну церкву[12]. Цю думку розвивають Н. Нікітенко та В. Корнієнко, залучаючи до дослідження лабораторні аналізи складу фрескової штукатурки і поливних плит підлог обох храмів, що є цілком ідентичними (с. 37). Близькість у часі побудови обох храмів підтверджується і стилем їх монументального живопису (с. 38).

Самому розгляду графіті як найбільш достовірного джерела до історії створення собору передує розділ "Методика дослідження графіті на фресках Софії Київської" (с. 52–80). Автори передусім зазначають головне. По-перше, графіті досліджуються не вибірково, як це робили раніше, а фронтально, тобто на поверхні стіни вивчаються всі написи поспіль, що дозволило виявити таку кількість раніше не прочитаних графіті. По-друге, застосовано комплексний підхід. Тобто графіті вивчаються не самі по собі, а в історичному контексті, з урахуванням обрядності, функціонального призначення приміщень, в яких вони виникли, змістів сюжетів, на яких вони написані. Не секрет, що сьогодні в Росії здебільшого сповідується лінгвістичний підхід до вивчення графіті. Він, безумовно, дуже важливий, і автори монографії також його застосовують, але не підходять до проблеми так однобоко, адже графіті – це писемні пам'ятки, залишені людьми, які жили в певну історичну добу, і цю добу вони відображають. Автори монографії й поставили собі за мету відтворити певну історичну ситуацію, яка "продиктувала" ці записи.

---

[11] Див.: *Никитенко Н.Н.* Княжеский групповой портрет в Софии Киевской и время создания собора // Памятники культуры: Новые открытия. 1986. Л., 1987, с. 237–244.; *Никитенко Н.Н.* К иконографической программе однофигурных фресок Софийского собора в Киеве // ВВ, 1987, т. 48, с. 101–107; *Никитенко Н.Н.* Русь и Византия в монументальном комплексе Софии Киевской: Историческая проблематика. К., 1999.

[12] Див.: *Айналов Д.В.* Вказ. праця, с. 38.

У монографії аргументовано доводиться необхідність вивчення графіті за фотографіями з обов'язковим і постійним зверненням до оригіналу, на чому свого часу наголошував і С. Висоцький[13]. Однак саме ця вимога часто ігнорується деякими дослідниками, особливо з когорти так званих опонентів концепції, які на дослідженнях лише фотокопій намагаються спростовувати дослідження оригіналу[14]. Такий підхід, як слушно наголошують Н. Нікітенко та В. Корнієнко, зручний "для свідомого і несвідомого "підтягування" прочитання напису під власні погляди і висновки дослідника"; автори підкреслюють, що "такий підхід до вивчення графіті призводить до дискредитації епіграфіки як наукової дисципліни" (с. 80).

Цікавим видається типологізація графіті за інструментом, яким вони прорізані, серед яких виділені голки, ножі та писала (с. 59–63). В цьому аспекті важливим є висновок дослідників, що в деяких випадках характер написання літер зумовлюється "не особливостями написання літер у певний період, а лише специфікою виконання напису ножем" (с. 61), що, зазвичай, у подібних дослідженнях не враховується. Загалом хронологія написів у дослідженні встановлюється за цілою низкою факторів, що методично розроблено А. Зализняком для новгородських грамот, однак з урахуванням "південноруських"[15] реалій. Хоча загальна кількість виявлених графіті – понад 7 тисяч дає змогу на цій основі виробити власну – київську палеографічну хронологічну шкалу.

Однак, варто наголосити, що у проблемі датування спорудження собору важливими є саме датовані (!) графіті, які й виділяють в окремий розділ "Найдавніші датовані графіті" (с. 81–126) автори рецензованої книги. В цих написах містяться такі дати: 1018/1021 р.; 1019 р.; три написи з датами 1022 р., один з яких (с. 107–109), а також напис з датою 1023 р. (с. 109–111) в цій монографії опубліковані вперше; також 1028 р.; три написи з датами 1033 р.; напис з датою 1036 р., загалом – 11 дуже ранніх датованих графіті. Свого часу П. Толочко лише на підставі одного графіті, датованого

[13] *Висоцький С.О.* Декілька зауважень до "нотаток про давні київські графіті" // Археологія, 1998, № 3, с. 133.

[14] Див., напр.: *Бобровский Т.А.* Бреши в корпусе (Заметки о монографии В.В. Корниенко "Корпус графіті Софії Київської") // Ruthenica, 2010, т. IX, с. 115. Варто також зауважити, що В.В. Корнієнком проаналізовані всі закиди критика: Корнніенко В.В. Об'єктивна критика чи химери кривого дзеркала? (з приводу „епіграфічних нотаток" Т. Бобровського) // Спеціальні історичні дисципліни: питання теорії та методики. Збірка наукових праць. К, 2011, число 19, с. 280–299.

[15] Правильніше було б казати "центральноруських", адже культурний центр Русі (і довгий час політичний) був у Києві. Термін "південноруський" є наслідком ще імперської історіографії, в якій, цілком логічно українські терени були "юго-западным краем".

С. Висоцьким 1030 р., стверджував, що цей напис "не залишає жодного сумніву в тому, що Софія була заснована задовго до 1037 року". Цей висновок вчений підкріплював і графіті 1042 р., що також "заслуговує на особливу увагу. Адже з 1037 р. минуло лише п'ять років. За цей короткий час Софія не могла бути збудована і опоряджена фресковим розписом. Тимчасом напис 1042 р. знаходиться на фресковій штукатурці"[16]. Продовжуючи логіку вченого, на основі графіті 1018/1021, можна стверджувати, що і дата 1017 р. також не може бути прийнятною.

Повертаючись до рецензованої монографії, варто відмітити, що особливий інтерес викликають розділи 4 і 5. Розділ 4: "Історичний контекст найдавніших датованих графіті" є чи не першим монографічним дослідженням епіграфіки в історичному контексті. Таким чином, робиться спроба використання епіграфічного матеріалу як самостійного історичного джерела, який, як правило, в історичних дослідженнях використовується в якості ілюстративного матеріалу до тих чи інших подій. У цьому плані заслуговує на увагу початкова теза розділу, що "найдавніші датовані графіті Софії Київської, в тому числі і ті, що являють собою одну лише дату, не спонтанні, вони зовсім не існують "поза контекстом"…" (с. 127), що часто не враховується при аналізі цієї групи епіграфічних джерел.

Вписуючи дати в історичний контекст, автори пропонують розглядати, наприклад, дату 1018/1021 р. як позначення першої Євхаристії, відправленої у соборі, отже, у датуванні графіті віддають перевагу саме 1018 р. (с. 129–130). Запис 1019 р. символізує утвердження Ярослава Володимировича на київському столі (с. 131). Цікавим видається спостереження дослідників, що обидва написи: 1019 і 1054 р. – початку і кінця правління Ярослава продряпані поруч (с. 136), на одному і тому самому зображенні св. Пантелеймона, що вказує на їх взаємопов'язаність. Викликає інтерес інтерпретація авторами дат 1022, 1033 та 1036 р. як есхатологічних (с. 140–153), відтак на Русі, як і загалом у всьому християнському світі, ідеї кінця світу були поширеними вже в кінці X – на початку XI ст. Більш того, присутність дат 1033 та 1036 рр. вказує на розробку в Русі своєрідного "есхатологічного календаря" (с. 150–156). Те саме можна сказати і про сакральну нумерологію, яка, за висновками авторів, не просто закодована в цих датованих графіті, але нею сповнена вся культура українського, як і загалом європейського середньовіччя. Однак досить спірною є прив'язаність дати 1023 р. до намагання Мстислава Чернігівського

[16] *Толочко П.П.* До історії будівництва "Города Ярослава" та Софії Київської // Археологія, 1969, т. XXII, с. 202.

захопити Київ, а 1028 р. – до смерті брата княгині Анни імператора Константина VIII (с. 136–140). Втім, як би там не було, треба визнати, що автори подають свої аргументовані пояснення, які, звісно, в цьому випадку можуть бути лише гіпотетичними.

Щодо авторства більшості графіті, то Н. Нікітенко та В. Корнієнко вважають ними софійських книжників (с. 158). Враховуючи лише перші кроки поширення письменності на Русі на початку XI ст., з цим висновком можна цілком погодитись. Головний же висновок дослідників наприкінці цього розділу полягає в тому, що наявність 11 ранніх датованих графіті надійно підтверджує можливість визначати час зведення собору 1011–1018 рр. (с. 159). Втім, саме такої дати графіті, зрозуміло, не дають. Вони лише підтверджують, що станом на 1018 р. собор був споруджений і повністю розписаний.

За старою істиною, історію творять люди. Як правило, графіті історично безособові, абстрактні. Тому особливо цікавим видається останній 5-й розділ книги: "Найдавніші графіті, що датуються за згаданими в них історичними особами" (с. 160–208). Серед них виділяються 1) графіті "групи Олісави" (с. 160–188) та 2) графіті отроків Костянтина Добринича (с. 188–208).

До першої групи належить 7+1 примикаюче до неї графіті, що знаходяться на північних ("жіночих") хорах собору. У чільному в цій групі графіті названа княгиня Єлизавета (Олісава), яка невідома з інших джерел. За палеографією автори датують написи першою половиною XI ст. (с. 167). Частина написів була опублікована С. Висоцьким, який пов'язував їх появу з матір'ю Святополка II Ізяславича і датував графіті часом до 1107 р., хоча і відмічав архаїчність напису[17]. Цей висновок призвів до історіографічних курйозів, що виникли з ідентифікацією дружини батька Святополка II Гертруди з Олисавою графіті, призвівши до появи міфічної Олисави-Гертруди[18].

Н. Нікітенко та В. Корнієнко цілком доказово обґрунтовують належність цієї групи графіті до Олисави – матері Святополка I, що був великим київським князем у 1018–1019 рр.: "Олисава – це та красуня "грекиня", розстрижена Святославом Ігоровичем монахиня, першим чоловіком якої був убитий Володимиром в 980 р. його старший брат Ярополк" (с. 174–175), а також це та мачуха (noverca) Ярослава, яку згадує Тітмар Мерзебурзький (с. 178). Однак вельми гіпотетичною є думка

[17] Див.: *Висоцький С.* Древнерусские надписи Софии Киевской XI–XIV вв. К., 1966, с. 79–81.
[18] Див., напр.: *Войтович Л.* Княжа доба на Русі. Портрети еліти. Біла Церква, 2006, с. 310–311.

авторів, що мати і дружина Святополка були репресовані Ярославом (с. 181). Можна лише припустити, що вони або були знищені фізично, або пострижені в черниці. Хитким виглядає й припущення, що Якун (згаданий у графіті) був начальником княжої охорони, а Ставрон – дворецьким-мажордомом (с. 187).

Не менш цікавою є група графіті отроків Костянтина Добринича, до якої належить 5 графіті собору, три з яких було виявлені ще С. Висоцьким, який, власне, й ідентифікував їх авторство з отроками Костянтина Добринича[19]. Два інших графіті, виявлені В. Корнієнком, у цій монографії публікуються вперше: "Безуи писал" (с. 194–195), "Я грешник, называемый отроком Добрыничевым" (с. 197–198). За палеографічними ознаками графіті датуються XI – першою половиною XII ст. Враховуючи, що Костянтин Добринич потрапив в опалу до Ярослава восени 1019 р., автори монографії датують графіті його отроків-дружинників кінцем літа – початком осені того ж року (с. 204) і пов'язують їх появу в Києві з участю новгородців у виправі Ярослава проти Святополка влітку 1019 р.

Перспективним щодо політичної історії Русі є висновок авторів, що репресії Ярослава проти Костянтина було зумовлені тим, що останній як близький родич Рюриковичів, відігравши вагому роль у взятті Ярославом Києва, прагнув здобути собі і своїм нащадкам новгородське правління (с. 207). Однак, важливість цих написів зумовлюється не лише уточненням політичних подій періоду утвердження Ярослава на київському столі. Завдяки іменам, що містяться в графіті, останні стають важливим джерелом для давньоруської ономастики, в якій вони ще мають бути осмислені.

Варто зазначити, що крім основного завдання – датування спорудження Києво-Софійського собору за даними графіті, в монографії вирішується низка інших дискусійних питань. Наприклад, образи дияконис у центральному вівтарі, появу яких інколи відносять до середини XI ст.[20], на основі графіті з датою 1018/1021 р. можна впевнено датувати періодом кінця другого десятиліття XI ст. На основі ряду графіті персоніфіковано і низку невідомих святих, зображених на фресках собору, як, наприклад, такого рідкісного персонажа, як св. Ефіоп, образ якого не зустрічається в пантеоні святих інших храмів (с. 200).

---

[19] *Высоцкий С. А.* Древнерусские надписи.., с. 45–47.

[20] Див.: История русского искусства. Т. 1: Искусство Киевской Руси. IX – первая четверть XII века. М., 2007, с. 193–194

Зрозуміло, що монографія Н. Нікітенко та В. Корнієнка, як всяка новаторська праця, містить певні спірні моменти, її деякі висновки є дискусійними, як, наприклад, той, що Ярослав при хрещенні отримав молитовне ім'я "Пантелеймон" (с. 133–135). Однак, щоб спростувати гіпотези авторів, необхідно спростувати всю систему доказів, що обґрунтовуються в книзі, а ця система досить стрункa, взаємопов'язана і конструктивна. Серед недоліків монографії можна назвати відсутність пояснення причин такої популярності написання графіті при існуючій забороні це робити, до того ж, часто самими служителями культу і представниками владної верхівки, тобто тими, хто мав би забезпечити "недоторканність" софійських стін. Однак, як відомо, наука розвивається в дискусіях, що відкривають перед нею нові обрії.

Таким чином, у монографії Н. Нікітенко та В. Корнієнка "Древнейшие граффити Софии Киевской и время ее создания" читачеві пропонується новий погляд на цілий комплекс явищ давньоруської історії, християнської культури взагалі і києво-руської культури зокрема, на особливості місцевої рецепції універсальних образів і понять. Підкуповують панорамне бачення авторами монографії досліджуваної проблеми, їхня наукова ерудиція, глибоке знання пам'ятки, оригінальність, евристичність і креативність мислення. Співавтори зовсім не применшують ролі Ярослава у спорудженні собору, як це їм закидає дехто з опонентів, а цілком заслужено повертають в історію Софії Київської її фундатора – хрестителя Русі князя Володимира Святого.

Олександр Маврін

СПИСОК СКОРОЧЕНЬ

АО – Археологические открытия
БЛДР – Библиотека литературы Древней Руси
ВВ – Византийский временник
ДГВС – Древнейшие государства Восточной Европы. Материалы и исследования
ЖМНП – Журнал Министерства народного просвещения. СПб.
Записки НТШ – Записки Наукового товариства ім. Т. Г. Шевченка у Львові
ЗКОРАО – Записки классического отделения Русского археологического общества. СПб.
ЗОРСА – Записки Отделения русской и славянской археологии Русского археологического общества
ЗРАО – Записки Русского археологического общества. СПб.
ИОРЯС – Известия Отделения русского языка и словесности Академии наук. СПб.
ІР НБУВ (ИР НБУВ) – Інститут рукописів Національної бібліотеки України ім. В. І. Вернадського
КСИИМК – Краткие сообщения Института истории материальной культуры
НА ІА НАНУ – Науковий архів Інституту археології Національної академії наук України
НА НЗСК – Науковий архів "Національного заповідника "Софія Київська"
ПСРЛ – Полное собрание русских летописей
РГАЛИ – Российский государственный архив литературы и искусства
СА – Советская археология
СГЭ – Сообщения Государственного Эрмитажа
Сборник ОРЯС – Записки Отделения русского язык и словесности Академии наук
Сообщения ППО – Сообщения Православного Палестинского общества. М.
ТОДРЛ – Труды Отдела древнерусской литературы
Труды КДА – Труды Киевской духовной академии
ЧОИДР – Чтения в Обществе истории и древностей Российских. М.
BZ – Byzantinische Zeitschrift
CSHB – Corpus Scriptorum Historiae Byzantinae
DOP – Dumbarton Oaks Papers
MGH AA – Monumenta Germaniae historica. Auctores antiquissimi.
RE – Paulys Real-Encyclopädie der klassischen Altertumswissenschaft / Neue Bearbeitung, begonnen von G. Wissowa. Stottgart

ЗМІСТ

Гордієнко Д., Корнієнко В. Дмитро Айналов і "Софія Київська" 3

До 150-ліття з дня народження Д.В. Айналова

Ульяновский В. Украинские сюжеты в жизни и творчестве Дмитрия Власьевича Айналова 5

Пуцко В. Дмитрий Власьевич Айналов: методы изучения раннехристианских и византийских древностей на рубеже XIX–XX вв. 35

Файда О. Листи Дмитра Айналова до Миколи Петрова 42

Гордієнко Д. З листування Дмитра Айналова з українськими діячами (листи до В. Антоновича, В. Ляскоронського, К. Широцького, В. та Н. Лазурських та В. Маслова) 65

Гордієнко Д. Curriculum vitae Demetrii Ainalov 96

Айналов Д. Мармури та інкрустації Києво-Софійського собору і Десятинної церкви 115

Айналов Д. Доля київського художнього спадку 124

Список опублікованих праць Дмитра Власовича Айналова 140

Статті. Замітки. Публікації

Алферов О. Русько-візантійські стосунки у відображеннях сфрагістики (за матеріалами сфрагістичної колекції Олексія Шереметьєва) 159

Болгов Н., Болгов К. Корипп и латинский эпос ранней Византии 165

Верещагина Н. Вышгородский мемориий святых страстотерпцев Бориса и Глеба в системе сакральных топосов древнего Киева 170

Вильчинская И. Тема теофании в стенописи Софии Киевской XI–XIX вв. 179

Домановська М., Штан Г. Єгор Кузьмич Рєдін – перший харківський дослідник Херсонеса Таврійського (до питання про участь у підготовці видання "пам'ятки Християнського Херсонеса") 195

Киричок О. Давньоруське письмо як символічна презентація влади 203

Корниенко В., Остапчук О., Колодницкий Л. История реставрации, перестроек и изменений функционального назначения восточной части южной внутренней галереи Софии Киевской 208

Корнієнко В. Ще раз про дату поставлення Іларіона митрополитом у світлі даних софійської епіграфіки 236

Коростильов Т. Питання реформи календаря у візантологічному доробку Івана Турцевича (неопублікована стаття до "Візантологічного збірника") 249

Марголіна І., Корнієнко В. Датування київської Кирилівської церкви у світлі сучасних досліджень її монументального живопису та графіті 257

Никитенко Мих. Итоги археологических исследований Софии Киевской и ее подворья в 2002–2011 гг. 276

Нікітенко М. Сотеріологічна парадигма "Слова про створення Великої Печерської церкви" Києво-Печерського патерика 289

Никитенко Н. Фрески "Ритуальное убийство медведицы" и "Готские игры" в северной башне Софии Киевской: новое осмысление сюжетов 301

Преловская И. Открытие купольных мозаик и фресок Софийского собора в г. Киеве (По воспоминаниям профессора Адриана Викторовича Прахова. Сообщение художника Николая Адриановича Прахова) 326

Пучков А. "Язык трибуна с сердцем лани". Два письма Юлиана Кулаковского Иннокентию Анненскому 361

Рясная Т. Дневники работ Павла Ивановича Юкина по реставрации фресок Софии Киевской в 1935–1936 гг. 372

Сінкевич Н. Персональні патрони гетьмана Івана Мазепи: кілька рис до індивідуальної побожності особистості 439

Рецензії. Огляди

Кенанов Д. Книга о небесных покровителях Киевской Руси [Рец.: Верещагина Н.В. Климент Римский – небесный покровитель Киевской Руси. Одесса: Астропринт, 2011, 160 с.] 446

Маврін О. Епоха Володимира – Ярослава у світлі даних графіті Софії Київської [Рец.: Никитенко Н., Корниенко В. Древнейшие граффити Софии Киевской и время ее создания. К., 2012, 232 с., ил.] 448

Список скорочень 459

CONTENTS

Gordiyenko D., Korniyenko V. Dmytro Ainalov and "Sophia of Kyiv" 3

150th Anniversary sice the Birth of Dmytro Ainalov

Ulianovskyj V. The Ukrainian Stories of Dmitrij Vlas'jevich Ainalov Life and Heritage 5

Putsko V. Dmitrij Vlas'jevich Ainalov: the Research Methods of Early Christian and Byzantine Antiquities at the Turn of XIX–XX Centuries 35

Fayda O. The Letters by Dmytro Ainalov to Mykola Petrov 42

Gordiyenko D. From the Dmytro Ainalov Correspondence with Prominent Ukrainian Personalities (the Letters to V. Antonovych, V. Liaskoronsky, C. Shyrotsky, V. and N. Lazursky and V. Maslov) 65

Gordiyenko D. Curriculum vitae Demetrii Ainalov 96

Ainalov D. The Marbles and Incrustations of the St. Sophia in Kyiv and the Desyatynna Church 115

Ainalov D. Destiny of Kyivan Antiquities 124

The List of Published Works of Dmytro Ainalov 140

Articles. Notes. Publications

Alfiorov O. Rus'-Byzantine Relations in Sphragistic Reflections (on the Material of Olexiy Sheremet'yev Sphragistic Collection) 159

Bolgov N., Bolgov C. Corippus and Latin Epos of Early Byzantium 165

Vereschagina N. The Vyshgorod Memorial of Saint Martyrs Borys and Gleb in the System of Sacral Places of Ancient Kyiv 170

Vilchinska I. The Topic of Theophany on the Wall-Painting of the St. Sophia in Kyiv in XI–XIX centuries 179

Domanovska M., Shtan G. E. K. Redin – the First Kharkiv Researcher of the Chersonesos Taurian (to the Issue of Contribution to the Publication "Antiqiuties of the Christian Chersonesos") 195

Kyrychok O. Antient Rus' Writing as a Symbolic Presentation of Power 203

Korniyenko V., Ostapchuk O., Kolodnitcky L. A History of Restorations, Rebuildings and Functional Changes of the Eastern Part of the South Interior Gallery of the St. Sophia in Kyiv 208

Korniyenko V. Once more on the Date of Ilarion Metropolitan Ordainment on the Light of Epigraphy of the St. Sophia in Kyiv 236

Korostylov T. The Calendar Reformation Issue in Byzantinological Studies of I.Turcevych (Unpublished Article to the "Byzantinological Collection") ...249

Margolina I., Korniyenko V. The Dating of the St. Cyril Church in Kyiv in the Light of Contemporary Studies of its Monumental Painting and Graffiti 257

Nikitenko Mich. Results of Archaeological Researches of the St. Sophia in Kyiv and the Conventual Church in 2002–2011 276

Nikitenko M. Soteriological Paradigm of "The Treatise on the Creation of the Big Pecherska Church" of the Kyiv Pechersk Lavra Paterikon 289

Nikitenko N. The Fresco "The Ritual Killing of Female Bear" and "Gothic Games" in the North Tower of the St. Sophia in Kyiv: New Interpretation of the Subjects 301

Prelovska I. Discovery of Domical Mosaics and Frescos of the St. Sophia in Kyiv (On the Memories of Adrian Viktorovich Prachov, Reported by the Painter Nikolay Adrianovich Prachov) 326

Puchkov A. "The Tribune's Language with the Deer Heart": Two letters by Yulian Kulakovsky to Innokentiy Annensky 361

Ryasnaya T. The Journal of Restoration Works on the Frescos of the St. Sophia in Kyiv in 1935–1936 by Pavlo Svanovich Yukin 372

Sinkevich N. Personal Patron of the Hetman Ivan Mazepa: Some Considerations on Personal Piety 439

Reviews

Kenanov D. The Book about Heavenly Patrons of the Kyivan Rus' [Review of Верещагина Н.В. Климент Римский – небесный покровитель Киевской Руси. Одесса: Астропринт, 2011, 160 с.] 446

Mavriv O. The Age of Volodymyr and Yaroslav in the Light of Graffiti of the St. Sophia in Kyiv [Review of Никитенко Н., Корниенко В. Древнейшиеграффити Софии Киевской и время ее создания. К., 2012, 232 с., ил.] 448

List of Abbreviations 549

НАУКОВЕ ВИДАННЯ

СОФІЯ КИЇВСЬКА:
Візантія. Русь. Україна

Збірка наукових праць

присвячена 150-літтю з дня народження

Дмитра Власовича Айналова (1862–1939 рр.)

Інститут української археографії та джерелознавства ім. М.С. Грушевського
НАН України,
252001, Україна, м. Київ, вул.Трьохсвятительська, 4.
Тел./факс (044) 279-08-63.
inst_archeos@ukr.net
iuad@ukr.net - продаж видань.
З питань подачі матеріалів звертайтесь за адресами:
aqwila@ukr.net
dmytro.gordiyenko@gmail.com

Формат 60x84 1/16. Папір офсетний.
Гарнітура SchoolBookC. Друк офсетний.
Умовн. друк. арк. 27.06 Обл.-вид. арк. 19, 17.
Підписано до друку 09.11.2012 Зам. №460
Наклад 300 прим.

Надруковано у друкарні ПП Мошак М.І.,
32300, Хмельницька обл., м. Кам'янець-Подільський,
вул. Іоанно-Предтечинська, 2.
Тел./факс (03849)2-72-01.
Свідоцтво суб'єкта видавничої справи ДК №867 від 22.03.2002 р.