

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

This polemical paper is a response to the critical article of E. Arhipova, in which she attempts to refute the conclusions of N. Nikitenko and V. Kornienko as a result of new natural investigations in Sophia Cathedral. Emphasis is on the debate over the reconstruction of the prince's portrait – an important source for solving problems of dating Cathedral. It is shown that the arguments of E. Arhipova are not convincing, scientifically balanced and objective.

Можливість відзначення в 2011 р. 1000-річчя заснування Софії Київської завзято заперечує і Є. Архипова. Незважаючи на широкий зміст назви своєї статті – «*Натурні дослідження у Софії Київській: декларації та реалії*» – Є. Архипова присвячує її критиці запропонованої Н. Нікітенко реконструкції центральної, західної частини княжого портрета, і лише побіжно, в одному абзаці, згадує про один з головних напрямків натурних досліджень, а саме – новітнє вивчення графіті Софії Київської. Нагадаємо, виявлені останнім часом нами<sup>1</sup> та нашими опонентами (О. Євдокимовою<sup>2</sup>) датовані графіті 1018/1021, 1019, 1022, 1028, 1033 (три написи), 1036 та 1039 рр. однозначно перекреслюють літописні 1017 та 1037 рр. як роки заснування храму. А відмова

---

\* Нікітенко Надія Миколаївна – доктор історичних наук, професор, завідувач відділу Національного заповідника «Софія Київська».

e-mail: nadinik@ukr.net

Корнієнко Вячеслав Васильович – кандидат історичних наук, провідний науковий співробітник Національного заповідника «Софія Київська».

e-mail: aqwila@ukr.net

від літописної дати 1037 р. робить невірогідним традиційне трактування князівського портрета у Софії Київській як зображення родини Ярослава Володимировича, яке підтримує авторка статті. Відтак вона і присвятила «нігілізації» даних, отриманих в ході сучасного вивчення графіті, окремий абзац.

Не маючи уявлення щодо принципів та методики епіграфічних досліджень, Є. Архипова спеціального розгляду питанню достовірності чи недостовірності результатів сучасного вивчення графіті не присвячує, ховаючись за голосними фразами, на кшталт того, що «фахівцями різних країн» була бущімто доведена неправомірність пропонованого нами прочитання ранніх датованих написів. Вона намагається запевнити читача в тому, що Н. Нікітенко та В. Корнієнко «демонструють очевидне невміння виділити автентичний текст, незнання основ фонетики давньоруської мови, оперують «сумнівними в палеографічному й лінгвістичному планах реконструкціями» і, практично, «підтягають» факти на догоду бажаному результату, що суперечить основним принципам наукового дослідження»<sup>3</sup>. І, щоби остаточно переконати читача щодо «дилетантського рівня» прочитання софійських графіті, в примітках окрім розлогого переліку прізвищ «фахівців різних країн» наводить просто-таки «вбивчий» аргумент: «Обидва автори (тобто, Н. Нікітенко та В. Корнієнко – Авт.) не є спеціалістами з епіграфіки. В.В. Корнієнко захистив кандидатську дисертацію з питань використання історичної спадщини у туристичному бізнесі»<sup>4</sup>. Нижче ми проілюструємо, наскільки ці проголошені Є. Архиповою «декларації» відповідають «реаліям». Оскільки дані найбільш ранніх датованих графіті мають вирішальне значення для об'єктивної оцінки всіх подальших міркувань і висновків нашої опонентки, зупинимось на цій темі докладніше.

Стосовно «професійності» оцінки результатів сучасних епіграфічних досліджень нашими опонентами, то якраз в матеріалах круглого столу добре була помітна протилежна ситуація: всі ті огріхи, в чому звинувачує нас Є. Архипова устами «фахівців різних країн», присутні в статтях С. Міхеєва та А. Виноградова, Т. Бобровського, Т. Рождественської, О. Євдокимової та А. Мединцевої. Нами були ретельно розглянуті висловлені учасниками

круглого столу критичні зауваження, після чого ми до дрібниць детально розібрали абсолютно всі аргументи опонентів та запропонували свої контраргументи<sup>5</sup>. Тобто, на сьогоднішній день читач має змогу самостійно ознайомитись з усіма «проти» і «за» концепції раннього заснування Софії Київської. Адже обидві книги опубліковані, широко доступні як фахівцям так і пересічному читачеві. Однак бодай побіжно згадати у своїй статті цю нашу роботу Є. Архипова свідомо не наважилась, що й не дивно, адже тоді неможливо переконати читача у «некомпетентності» співробітників Національного заповідника «Софія Київська». Можливо, наша книга, передана до бібліотеки Інституту археології, співробітницею якого є авторка статті, залишилась їй невідомою? Проте з самого тексту статті випливає, що Є. Архипова була все ж таки ознайомлена з думкою опонентів. Адже наведена нею фраза про «незнання основ фонетики давньоруської мови» не зустрічається в матеріалах круглого столу, а була вжита нами стосовно епіграфічних потуг Т. Бобровського, який, намагаючись заперечити факт написання дати в тексті, запропонував читати її як молитовне звернення до персоніфікованого образу храму «Софія», що починається з літери «зело»: у звуковому еквіваленті такому варіанту відповідатиме слово «Зофія»<sup>6</sup>. Тобто, Т. Бобровський переплутав звучання кириличної шиплячої «слово» та дзвінкої «зело», оскільки остання за своєю формою нагадує латинську літеру «S».

Загалом мусимо констатувати, що серед учасників круглого столу, які присвятили свої виступи критиці результатів сучасних досліджень епіграфіки Софії Київської, на серйозну наукову увагу заслуговує лише спільна доповідь С. Міхеєва та А. Виноградова, адже тільки ці два дослідники намагались вивчати деякі графіті з ранніми датами в оригіналі (№ 1, № 2, № 720, № 721 та № 2035). Натомість А. Мединцева та Т. Рождественська, що зосередили свою критику на одному написі № 1, в оригіналі його не вивчали, а в цілому прийняли прочитання С. Міхеєва та А. Виноградова. О. Євдокимова присвятила свою доповідь повторній публікації відкритого нею графіті у південній сходовій вежі з датою 1039 р., попутно висловивши здогад, що у двох датах замість кириличної «зело» слід читати або грецьку «альфу» або кириличну

«аз», які втратили петлю. Така віртуальна маніпуляція «перетворювала» дати XI ст. у дати XVI ст. Т. Бобровський спробував підсумувати всі наявні на сьогодні варіанти прочитання ранніх датованих графіті, схилившись до підтримки прочитань декількох записів С. Міхеєвим та А. Виноградовим. Тож, як бачимо, по суті «серйозний дослідницький аналіз» здійснений лише двома останніми, решта ж дослідників в цілому орієнтується саме на їхні напрацювання. В цій статті ми не будемо повторювати вже висловлені нами зауваження стосовно результатів «вивчення» графіті з ранніми датами «фахівцями різних країн».

Констатуємо лише, що С. Міхеєвим та А. Виноградовим під час вивчення софійських графіті застосовувалась методика, від якої ми свідомо відмовились, тому що саме вона дозволяє «підтягувати» факти на догоду бажаному результату. А щоб наші слова не були пустою «декларацією», ми проілюструємо «досягнення» методики опонентів на нейтральному прикладі, який не впливає на питання датування Софії Київської, однак добре показує різні підходи до вивчення пам'яток епіграфіки.

У своїй монографії 1976 р. С. Висоцьким під № 288 були опубліковані малюнок та супровідний напис<sup>7</sup>, які стали предметом уваги двох сучасних дослідників середньовічної епіграфіки – В. Корнієнка<sup>8</sup> та С. Міхеєва<sup>9</sup>.

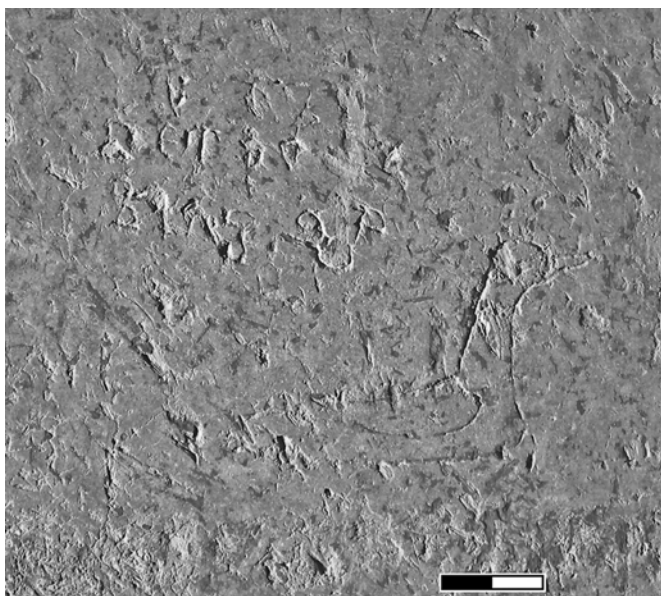


Рис. 1. Фотографія графіті № 288 з Софії Київської

На фотографії (рис. 1) добре помітний внизу малюнок птаха та вище – трирядковий напис. Не ідентифікуючи поки що жодної літери, констатуємо «сухі» факти: верхній рядок містить три знаки, у середньому знаходиться п'ять видимих літер, плюс не виключена гіпотетична реконструкція ще одного знаку, знищеного вертикальним вибоєм, який нині

зашпакльований; в нижньому рядку можемо бачити чотири пошкоджені

невеликими вибоями літери. Всі три рядки розташовані на приблизно однаковій відстані один від одного, поверхня стіни довкола них не пошкоджена, що вказує на приналежність всіх знаків до одного напису й відсутність інших графіті, окрім малюнка, довкола. Прорізи всіх складових напису та малюнка ідентичні, що виказує їх виконання одним автором. Більшість літер напису ідентифікуються доволі впевнено. У верхньому рядку помітний знак, що нагадує латинську «Y», що може інтерпретуватись як літера «черв» або «псі» без середньої перемички, а далі чітко читаються літери «хъ». В середньому рядку впевнено простежуються п'ять літер, що складають слово «Петро». Дві початкові літери нижнього рядка пошкоджені, перша набула схожості з цифрою «8», збережена частина другої має вигляд незамкненого у верхині квадрата. Третя виглядає як вигнута вертикальна лінія, верхній та нижній кінці якої закручуються ліворуч всередину. Четверта впевнено читається як глаголична «веді». Нагадаємо, всі наведені вище описи є «сухою» констатацією видимих частин трирядкового напису на стіні.

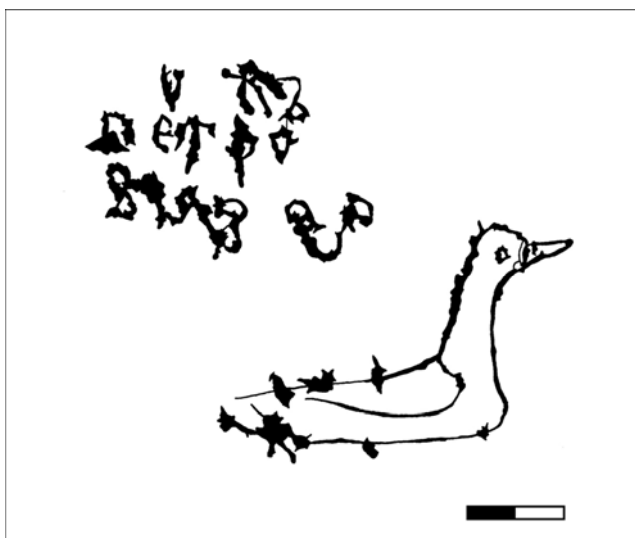


Рис. 2. Прорисовка графіті № 288,  
виконана В. Корнієнком.

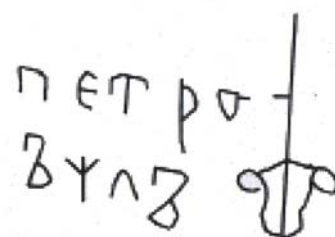


Рис. 3. Прорисовка напису з графіті № 288,  
виконана С. Міхєєвим.

На підставі впевнено ідентифікованих літер та аналізу можливих варіантів визначення пошкоджених знаків, В. Корнієнком було запропоновано читати два верхні рядки як фразу «**ψхъ Петро**», тобто, «*писав Петро*», а нижній рядок – як запис року, тисячі якого позначені за допомогою кириличної

літери «зєло» (оскільки в глаголиці відсутні значки для позначення тисяч<sup>10</sup>), а сотні, десятки та одиниці, відповідно, глаголичними «фєрт», «он» та «вєді». Тобто, в написі був зазначений 6583 (1075/1076) р. Звичайно ж, з пропонованою реконструкцією тексту напису можна не погоджуватись, проте неможливо заперечити, що дослідником враховані абсолютно всі складові напису.

В дослідженні С. Міхеєва верхній рядок графіті не згадується взагалі, ніби його не існує, хоча навіть на опублікованій дослідником фотографії він помітний. Від середнього рядка лишаються лише перші чотири літери «Петр». В нижньому рядку перша літера визначається як «ъ», друга шляхом приєднання до неї невеликої вибоїни перетворюється на два знаки «ѡ» та «л», третя також визначається як «ъ». Відтак, весь напис дослідник читав як «Петръ ѡлъ», тобто, «Петро писав». Втім, навіть по опублікованим С. Міхеєвим фотографії та прорисовці помітно, що контури наведених у нижньому рядку літер не відповідають оригіналові запису. Зайві останні літери середнього та верхнього рядків були перетворені на фрагменти «мачты и перекладины» зображення проквітлого хреста. І цьому на заваді не стала ані ідентичність прорізів всіх складових напису, ані повна відсутність вказаних на прорисовці фрагментів вертикальної щогли та горизонтальної перекладини. Причина у такому варіанті прочитання напису криється в тому, що дослідник прагнув довести, що «впечатление о хаотическом смешении глаголицы и кириллицы в эпитафических текстах не подтверждается при их детальном рассмотрении»<sup>11</sup>. Тобто, всі ці маніпуляції з реконструкцією тексту запису № 288 обумовлені прагненням автора будь-що довести власну думку, яка полягає в тому, нібито в давньоруських написах змішано не використовувались кирилична та глаголична абетки. Принагідно зазначимо, що, окрім епіграфічних пам'яток, змішане використання літер обох абеток зустрічається у надписах пергаменних кодексів<sup>12</sup>, проте цю інформацію С. Міхеєв повністю ігнорує, позаяк вона не підтверджує спостережень дослідника.

У відповідях на критичні зауваження учасників круглого столу нами вже була дана порівняльна методика дослідження написів безпосередньо на стіні, застосовувана нами та нашими російськими колегами (С. Міхеєвим, А.

Виноградовим, О. Євдокимовою)<sup>13</sup>, тому тут її повторювати не будемо. Однак мусимо акцентувати увагу на відмінності у базових підходах до вивчення епіграфічних пам'яток.

Так, В. Корнієнко враховує всі наявні складові напису, при цьому до уваги беруться такі моменти, як їх розташування, форма каналів прорізів, стан збереження поверхні тиньку в місці виконання графіті. Побудові реконструкції тексту (тобто, отриманню остаточного результату «польового епіграфічного дослідження») передує аналіз чітко ідентифікованих літер та тих, визначення яких не повністю впевнене. На підставі цих фактів будується модель реконструйованого тексту, правильність якої перевіряється повторним вивченням (чи повторними вивченнями) оригіналу напису. І лише після цього пропонується авторський варіант прочитання всього тексту. В дослідницькій методиці наших опонентів, як видно з прикладу прочитання тексту графіті № 288 С. Міхєєвим, все відбувається навпаки. Спочатку дослідник припускає певний алгоритм прочитання тексту, тобто, по-суті, задає напрямок його реконструкції. Далі під нього «підтягуються» необхідні літери, зайві або зовсім ігноруються, або «перевтілюються» в інші написи чи малюнки.

Таким же чином опонентами були піддані «ревізії» опубліковані нами графіті, коли один напис штучно розчленовувався на кілька (графіті № 1), два окремі об'єднувались в один (№ 720 та № 721), ігнорувались або оголошувались приналежними до інших текстів «зайві» літери або їх складові, а ті літери чи їх складові, яких не вистачало для «правильного» прочитання текстів, збирались з тріщин, вибоїн та подряпин. Нагадаємо, нами вже були проаналізовані подібні маніпуляції з текстами графіті<sup>14</sup>. Тим не менше, «відкориговані» таким чином прочитання із зрозумілих причин були без зайвої рефлексії підтримані учасниками круглого столу й стали видаватись противниками концепції більш раннього датування Софії Київської за «кваліфіковану експертизу», яка буцімто підтверджує «дилетантський рівень і довільне читання софійських графіті». Явна упередженість даного твердження проілюстрована наведеним вище прикладом прочитання напису № 288, коли дослідники, говорячи словами Є. Архипової, «підтягають» факти на догоду

бажаному результату». Вочевидь, під такими діями слід розуміти вміння опонентів «виділити автентичний текст», яким, як підкреслювалось учасниками круглого столу, «не володіють» Н. Нікітенко та В. Корнієнко. Дійсно, ми такого «вміння» і не збираємось набувати, оскільки вважаємо, що вдавання до спотворення текстів графіті на догоду власним чи замовним твердженням або припущенням, нагадаємо Є. Архиповій її ж вислів, «суперечить основним принципам наукового дослідження». Відтак і виходить, що поставлені у провину Н. Нікітенко та В. Корнієнку «дилетантський рівень і довільне читання софійських графіті» мають бути переадресовані «кваліфікованій експертизі» «фахівців різних країн».

Тут доцільно зупинитись на другому постульованому Є. Архиповою аргументі, що головним критерієм для визнання дослідника спеціалістом з певної проблематики (в даному випадку – епіграфіки) є тема захищеної кандидатської дисертації. Одразу варто зазначити, що мусована противниками раннього датування Софії Київської тема дисертаційного дослідження В. Корнієнком буцімто «з питань використання історичної спадщини у туристичному бізнесі»<sup>15</sup> насправді так само була піддана перекручуванню та висвітленню у спотвореному, але вигідному для опонентів світлі. Успішно захищена 27 червня 2008 р. на засіданні спеціалізованої вченої ради Д 26.235.01 при Інституті історії України НАН України кандидатська дисертація В. Корнієнка «Історико-культурна спадщина та її використання в туристичній сфері України (1991-2007 рр.)» за спеціальністю 07.00.01 – історія України стосувалась не питань використання пам'яток історії та культури (археології, історії, монументального мистецтва, архітектури та містобудування) в туристичному бізнесі, а проблем дослідження особливостей сприйняття закладеної в пам'ятках історичної інформації та встановлення напрямків їх підготовки для максимально можливого використання в якості носія історичної інформації. В дисертаційному дослідженні значна увагу була приділена аналізу досвіду пристосування до використання в туристичній сфері пам'яток Національного заповідника «Софія Київська» як одного з найбільших туристичних осередків України. В тому числі розглядались принципи побудови



музейної експозиції для висвітлення історії функціонування софійського скрипторію, в якій суттєва роль відводилась залученню епіграфічних пам'яток собору Святої Софії. А вже з моменту роботи у відділі науково-історичних досліджень Національного заповідника «Софія Київська» плановою науковою темою В. Корнієнка стали вивчення та підготовка до наукової публікації повного корпусу графіті Софійського собору. Цю тему дослідник веде майже п'ять років, він має кілька десятків наукових публікацій з означеною проблематики у фахових вітчизняних та зарубіжних виданнях, є автором наукової монографії<sup>16</sup>, в якій опубліковано чотириста вісімдесят написів та малюнків, виконаних у приділі св. Георгія Великомученика. До друку підготовлені ще три монографії, дві з них присвячені публікації графіті приділа свв. апостолів Петра і Павла та центральної нави Софії Київській, а третя – повного корпусу графіті церкви Спаса на Берестові. Однак ці моменти свідомо замовчуються противниками ранньої дати заснування собору Святої Софії, які намагаються переконати читача, що В. Корнієнком спільно з Н. Нікітенко опубліковано лише кілька написів з ранніми датами, прочитання яких не підтримується більшістю «фахівців різних країн». Науковий рівень цієї «кваліфікованої експертизи» ми проілюстрували вище. Загалом, ми переконані, що захищене дисертаційне дослідження, незалежно від теми, свідчить про вміння вченого послуговуватись науковою методологією для вивчення тих проблем, які пов'язані з нині досліджуваною ним темою, в даному випадку, для вивчення В. Корнієнком графіті Софії Київської. Причому, про що теж не згадує Є. Архипова, до роботи залучаються інші спеціалісти, історики та реставратори. Завдяки такому підходові вдалося вирішити ряд питань, пов'язаних з історією будівництва собору, його монументального живопису та архітектури. Так, окрім встановлення точних дат початку та завершення будівництва собору, завдяки дослідженню епіграфіки, наприклад, було визначено кілька десятків постатей однофігурних зображень святих у фресках собору, що дозволило краще зрозуміти іконографічну програму його розпису, а також встановлено первісність декоративного оздоблення фриза над синтроном у центральній апсиді, всупереч твердженням Є. Архипової щодо повного його

перекладання (в тому числі й архієрейського сидіння синтрона) у XII-XIII, XVII-XVIII та XIX ст.<sup>17</sup> Було встановлено, що висновки дослідниці<sup>18</sup> спирались на неповне натурне вивчення архітектурних особливостей собору, його декоративного оздоблення, на хибне розуміння та свідоме перекручення інформації архівних матеріалів (зокрема, звітів М. Каргера). Не будемо зупинятись тут детально на спростуванні версії Є. Архипової, адже її гіпотеза по кожному аргументу критично проаналізована нами в наукових публікаціях<sup>19</sup>.

Дещо раніше нами було піддано аргументованій критиці версію Є. Архипової відносно розташування саркофагу Ярослава Мудрого у західній частині приділа св. великомученика Георгія Софійського собору<sup>20</sup>. Вочевидь, встановлення хибності цих «кабінетних» версій та гіпотез Є. Архипової за результатами сучасного вивчення храму й спричинили до нападок на результати натурних досліджень Софійського собору співробітниками Національного заповідника, адже всі її «стрункі» побудови тріщать по швах під тиском нових фактів. Проте, окрім праведного гніву (а чи праведного?), для спростування версій, гіпотез чи концепцій опонентів слід ретельно розібратись з їхньою аргументацією, перевірити всі джерела, на які спираються висновки, провести аналіз методики їх вивчення. Тобто, намагаючись критикувати опонента, слід розібратись в його тексті чи не краще, аніж сам автор. Нажаль, цього в роботі Є. Архипової якраз і бракує. Свідченням тому є її спроба піддати критиці нашу реконструкцію західної частини князівського групового портрета, аби задекларувати безпідставність висновків, отриманих нами в результаті натурних досліджень Софійського собору.

Спочатку варто зупинитися на об'єкті її дослідницької уваги. Нагадаємо, що йдеться про безпрецедентну за розміщенням і розмірами фреску, яка складала грандіозний фриз, що займав усю західну частину центральної нави. Збереглися бічні фрагменти портрета з зображенням дітей князя: 4 постаті на південній стіні центральної нави і дві – на північній. Князь з княгинею були намальовані в центральній частині фрески, яка не вціліла, бо знаходилась на стіні західної потрійної аркади, розібраної наприкінці XVII ст. Від неї збереглися лише рештки, оформлені у вигляді пілонів стовпів, що прилягають

до південної і північної стін. На цих рештках проглядаються контури спини і ліктя князя (південний пілон) та подолу плаття<sup>21</sup> княгині (північний).

Про втрачену західну частину фрески дає уявлення замальовка портрета голландським художником А. ван Вестерфельдом (1651 р.), який не прив'язав свій малюнок до архітектури, а зобразив в два ряди, один над одним, 11 постатей – чоловічих і жіночих. Причому, як встановлено першим дослідником і публікатором малюнків Вестерфельда Я. Смирновим, художник замалював фреску після її поновлення за Петра Могили, коли з ініціативи митрополита в центральній частині портрета з'явилася фігура князя Володимира, позначена традиційними для його зображень XVII ст. іконографічними рисами, а від первісної композиції тут на той час зберігалися постаті князя (з моделлю храму) і княгині, вбраних у царські шати<sup>22</sup>.

Цей дуже добре аргументований висновок Я. Смирнова – ерудованого і надзвичайно спостережливого вченого – приймали всі дослідники княжого портрета за виключенням сучасного львівського мистецтвознавця Н. Козака, який хибно гадає, що західна потрійна аркада, на якій розташовувалась центральна частина фрески, «первісно відмежовувала наву від нартекса» і стверджує, що «факт реставрації фрески в часи Петра Могили не доведений. Навпаки, джерела дають підстави для протилежних висновків. За свідченням Афанасія Кальнофойського, 1625 р. впала стіна, рештки якої перегородили західний вхід (можливо, це була та сама стіна, що на ній містилась центральна частина княжого портрета), а як впливає з опису Павла Алеппського, західна частина собору на сер. XVII ст. була в руїнах. Фреску не могли реставрувати, якщо її архітектурна основа була зруйнована»<sup>23</sup>. Тут – суцільне нагромадження помилок і безпідставних тверджень, що свідчить про слабку обізнаність цього автора з об'єктом дослідження. По-перше, нартекса (західного притвору) в Софії в давнину не було, оскільки собор з півночі, заходу і півдня оточували два ряди відкритих галерей, і це є загальновідомим фактом. По-друге, західну потрійну аркаду відділяв від входу перекритий коробчастим склепінням архітектурний об'єм під хорами, тобто ця аркада жодним чином не була тією

стіною, що впала в 1625 р., перегородивши вхід; по-третє, факт реставрації княжого портрета Петром Могилою давно доведений, і не одним дослідником.

Отже, архітектурна основа фрески, хоча й була пошкоджена, проте не зруйнована, тому її і замалював Вестерфельд. Тим не менш Є. Архипова беззастережно приймає безпідставне твердження Н. Козака про те, що нібито «за Петра Могили фреску не реставрували», і голосливо висновує: «Таким чином, є підстави вважати, що зображення князя Володимира – це тільки творчість А. ван Вестерфельда»<sup>24</sup>. Отак через слабке знання Софійського собору наші опоненти намагаються перекреслити таке цінне джерело, як малюнок Вестерфельда.

Прикро, що про таку серйозну і складну справу, як княжий портрет, беруться міркувати, та ще й робити критичні оцінки люди, які навіть не орієнтуються в архітектурних формах собору, з якими тісно пов'язана ця фреска. Сумно, що Є. Архипова до того ж плутається в сюжетному змісті композиції, оскільки говорить стосовно постаті св. Володимира, яка з'явилась за Петра Могили: «Проте в XI ст. князя не могли зображувати святим, оскільки тоді він ще не був канонізований», і посилається при цьому на думку польського історика А. Поппе<sup>25</sup>. Та А. Поппе, який не сумнівається в поновленні княжого портрета за Петра Могили, говорить зовсім не про ту постать Володимира, що стала нововведенням Могили в XVII ст., позаяк Володимира почали шанувати як святого не пізніше XIII ст.<sup>26</sup>, а про ту, що присутня в запропонованій С. Висоцьким гіпотетичній реконструкції фрески XI ст.<sup>27</sup>

Портрет традиційно пов'язували з сім'єю Ярослава Мудрого, хоча жодних даних для такої атрибуції, крім літописних записів про заснування ним Софії, не існує. Вважали, що в центрі втраченої західної частини фрески було зображено тронного Христа, якому Ярослав підносив модель Софійського собору, а з іншого боку до Христа підходила Ірина – дружина князя; за Ярославом йшли сини, за Іриною – дочки. Ця основна схема, вперше запропонована Я. Смирновим<sup>28</sup> і уточнена М. Каргером<sup>29</sup> відтворювалася пізніше в гіпотетичних реконструкціях інших дослідників у запропонованих

ними різних варіаціях, не змінюючись по суті<sup>30</sup>. Нічого суттєво нового не вносить в усталену схему і Н. Козак, який лише пропонує різні варіанти зображень посередників між Христом і княжою родиною, причому ці варіанти він запозичає з гіпотетичних побудов своїх попередників<sup>31</sup>. Щоправда, йому належить певна курйозна «новація»: посередниками на фресці, мовляв, могли виступати імператор Михаїл IV (1034 – 1041) і імператриця Зоя, оскільки портрет, на думку Н. Козака, написаний в 1030-ті рр. З цим імператором, як він вважає, пов'язане присвячення Михайлівського вівтаря Софії<sup>32</sup>. Коментарі тут зайві, адже саме за Михаїла IV відносини Русі з Візантією різко погіршилися; за свідченням його сучасника, візантійського автора Михаїла Пселла, коли «влада перейшла до безвісного Михаїла, варвари спорядили супроти нього військо», але імператор під час підготовки русів до морського походу помер, і війна спалахнула в 1043 р. вже за Константина IX<sup>33</sup>.

Натомість дослідження собору дали нам змогу визначити портрет як зображення родини Володимира, хрестителя Русі<sup>34</sup>. У дуже стислому викладі наша гіпотетична реконструкція виглядає так. Ця найбільша за розмірами фреска собору розміщена на особливо почесному місці – в центрі, навпроти головного вівтаря. Як було прийнято в середньовічному мистецтві, зображена дія розгорталася у реальному і символічному плані, поєднуючи в собі головні моменти створення (освячення) Софії: заснування собору в 1011 р. родиною Володимира і Анни та вхід її у храм для здійснення тут першої літургії. Звісно, що тут суміщено час і простір, бо вони підлягають концепції таїнства. Фреска символізує хрещення Русі, меморіалом якого є Софійський собор, і акцентує рівноапостольну місію княжого подружжя хрестителів – Володимира й Анни; саме з їхніми постатями пов'язуються нами фрагменти зображень князя і княгині на рештках західної стіни. Володимир несе до престолу Св. Софії літургійну посудину-єрусалим у вигляді моделі Десятинної церкви, що уособлює новонавернену Русь, позаяк Церква як організація ототожнювалася зі священним релікварієм-єрусалимом, прототипом якого була *ecclesia matrix* (материнська церква) Русі. Центр портрета міг бути оформлений мармуровою панеллю, що символізувала вівтар, до якого прямує княжа родина. Таку панель

розміщено, наприклад, над царським входом, під західними хорами Софії Константинопольської, тобто приблизно в тому ж місці, де розміщувалася центральна частина княжого портрета. Над центром портрета, як випливає зі свідчень Мартина Груневега (1584) і Еріха Лясоти (1594), знаходилась шиферна плита парапету західних хорів з великим круглим зеленим каменем (яшмою), що символізував Христа – світило Небесного Єрусалима, образом же останнього є храм (пор. Об. 21:11).

Вивчаючи дану фреску впродовж багатьох років, ми, певна річ, коригували та уточнювали деякі нюанси своєї реконструкції, що цілком закономірно, бо не можна раз і назавжди дійти остаточних висновків у такій складній багатоаспектній проблемі. Тим не менш Є. Архипова ставить нам це у провину: «Визначаючи час будівництва собору 1007 – 1017 рр. вона вважала, що у центральній частині могли бути зображені митрополит і духівництво <...> Тепер, коли час будівництва собору Н.М. Нікітенко відносить до 1011 – 1018 рр., вона припускає, що у центрі композиції на західній стіні було розташоване декоративне мармурове панно»<sup>35</sup>.

Справді, чверть віку тому, вперше публікуючи свою реконструкцію, ми не мали в своєму розпорядженні ані отриманих останніми роками даних графіті, ані прямого свідчення напису Петра Могили з датою 1011 рік, тому визначали час виникнення Софії приблизно, хоча й дуже близько до встановленого згодом датування. Тоді ми вважали, що в центрі композиції було зображено духовенство, проте потім відмовилися від цієї ідеї, оскільки під ногами князя, який під час відправ перебував на західних хорах, не могло бути репрезентативних фігурних зображень. Крім того, відповідно до символіки літургії, архієрей (у даному випадку – митрополит) на Великому вході не очолював процесію, а зустрічав князя, який ніс на престол єрусалим, стоячи в Царських вратах. І. Стерлігова, звертаючи увагу на цей момент, слушно зауважує: «Этим и объясняется то, что все дошедшие до нас сведения о построении иерусалимов связаны со светскими властителями»<sup>36</sup>.

Категорично не погоджуючись з нашою гіпотетичною побудовою, сама Є. Архипова нічого нового не пропонує, а зупиняється на критиці нашої

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

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

Тим не менш, жодне писемне чи образотворче джерело, в тому числі – малюнок Вестерфельда, не підтверджує існування тут тронної фігури Христа. Така фігура тут взагалі не могла існувати, адже стінопис собору вирішено в контексті ієрархічного єднання Церкви земної, що молилася в храмі, і Церкви Небесної, зображеної (явленої) на його стінах. Тому тронний образ Христа – Царя Небесного не могли зобразити під ногами царя земного – князя, що перебував під час відправ на західних хорах, якраз над центром портрета. Розміри фігур по мірі наближення до центру композиції йдуть по наростаючій,

тож якби в центрі фрески зобразили Христа, це зображення було б колосальним і дисонувало б з оточуючим розписом, тоді як у Софії Київській ретельно витримано співвідношення масштабів між фігурами, що відповідає ієрархії образів<sup>37</sup>. До того ж величезний образ Христа мав передбачати молитовне пристояння йому і не міг розміщатися на стіні західної аркади, тобто позаду віруючих, що стояли і припадали ниць лицем до вітваря. Щоправда, Є. Архипова знаходить приклад в опорядженні Софії Константинопольської, де зображення Христа Халкітіса під західними хорами нібито знаходилося «під ногами імператора та інших осіб, що перебували на хорах», що, на її думку, знімає наше заперечення самої можливості такої ситуації<sup>38</sup>. На противагу цьому запереченню вкажемо на три моменти. Перший – це особливості архітектурного вирішення Софії Константинопольської. Її хори завдяки балкону, що оперізує наос, йдучи попереду мармурового парапету<sup>39</sup>, значно відсунуто назад, отже ті, хто знаходився на західних хорах, опинялися не над образом Христа, а позаду Нього. Другий – особливості живописного опорядження. Образ Христа Халкітіса, мозаїчний чи намальований фарбами (джерела згадують ікону, що стоїть над дверима), було розміщено над високим імператорським входом, покритим широким козирком, до того ж цей образ мав порівняно невеликі розміри, тому аби побачити його, треба було пройти вперед. Усе це зримо ізолювало образ Христа від нижнього ярусу, отже, присутні не сприймали образ як такий, що знаходився за їхніми спинами. Третій – обрядні особливості. Відомо, що в Софії Константинопольській на західних хорах перебувала імператриця зі своїм почтом, і її місце було закрито від сторонніх поглядів шовковими порт'єрами, простягнутими між невеликими мармуровими колонами<sup>40</sup>, тому це надійно ізолювало священне зображення і від верхнього ярусу.

Виникає ще одне важливе питання, яке Є. Архипова, вважаючи фреску портретом родини Ярослава, оминає: чому князь і княгиня, зображені у втраченій центральній частині фрески, були представлені, як це впливає з малюнка А. ван Вестерфельда, в царському вбранні? Адже ніяких даних для «наділення» Ярослава і Ірини такими регаліями не існує, крім відомого



софійського графіті 1054 р. про «кончину царя нашого» Ярослава Мудрого. Проте В. Водов, проаналізувавши всі відомі випадки вживання в Давній Русі терміну «цар» по відношенню до князя, в тому числі – у згаданому графіті, визначив, що в XI – XII ст. цей термін не слугував для позначення інституту влади за виключенням пізніх контекстів, де царем названо Володимира Святославича (галицькі грамоти кінця XIV - початку XV ст. та «Задонщина» - початок XV ст.). Вживання терміну «цар» щодо руських князів обмежувалось релігійними та церковними контекстами, тож цей термін, застосований в графіті до померлого князя, був інспірований намаганням підкреслити «високим стилем» його політичний престиж і християнські чесноти<sup>41</sup>.

Інша річ – іконографічні приклади, адже одна справа називати князя «царем», інша – зображати його в царському вбранні, оскільки друге було можливим лише за умови, якщо він був царем насправді, адже за середньовічними канонами зображення є співпричетним прототипу. Для тогочасної людини сутність і матеріальна форма були нерозривно пов'язані, що зумовило фанатичну відданість прототипам<sup>42</sup>. До того ж у Візантії царські регалії сприймалися як символи влади божественного походження, тому всякий, хто їх привласнював, ставав порушником священних уставів і небезпечним суперником василевса<sup>43</sup>. Згідно трактату Константина Багрянородного «Про управління імперією», навіть імператор, якщо наважиться самочинно забрати з престолу Константинопольської Софії для себе або подарувати іншим щось зі священних одеж чи вінців, має бути підданим анафемі і відлученим від церкви як супротивник і ворог Божих повелінь<sup>44</sup>.

Як відомо, Володимир на своїх монетах, а його дружина Анна на мініатюрах Радзивілівського літопису зображаються в царському вбранні, і це дозволяє згадати, що в межах Візантійської співдружності при укладенні династичного шлюбу практикувалася церемоніально-дипломатична норма надання титулу кесаря (царя) з отриманням царських регалій іноземному державцю, який поріднився з правлячими імператорами через шлюб з принцесою з їхнього дому. Тому історики вважають, що такий титул отримав

Володимир при одруженні з Анною – рідною сестрою Василя II і Константина VIII<sup>45</sup>. Ж.-П. Аріньйон у цьому зв'язку доводить, що після шлюбу Володимира і Анни київські Рюриковичі, включившись у систему ритуального споріднення з василевсами, отримали легітимне право царювати (*jus regnandi*) і навіть право успадкування імператорської влади, бо згідно із середньовічними юридичними нормами, стали співспадкоємцями візантійського трону по жіночій лінії<sup>46</sup>. Принагідно варто згадати, що про укладення династичного шлюбу Володимира і Анни розповідає розлогий цикл світських фресок у сходових вежах Софії Київської, де зображено прийом шлюбного посольства Володимира на константинопольському іподромі та коронаційний вихід Анни під час її заручин з київським князем (візантійські царівни у таких випадках коронувались)<sup>47</sup>. Звісно, що Ярослав, одружений на шведській принцесі, такого титулу на відміну від Володимира не мав, тому ані Ярослав, ані його дружина Ірина, не могли бути зображеними як царські персони на княжому портреті в «митрополії руській».

Але найбільшу увагу опонентка приділяє критиці нашого тлумачення, так би мовити, «нефігурної» серцевини княжого портрета, де, на нашу думку, було розміщено мармурову панель. Є. Архипова починає з демонстрації свого повного нерозуміння основного принципу сприйняття храмового монументального живопису, а саме – його функціонального характеру, коли говорить, що Н. Нікітенко «доходить парадоксального висновку про функціональний характер стародавнього розпису, нібито покликаного візуально доповнити присутність князівського подружжя, яке під час служби перебувало на хорах»<sup>48</sup>. Функціональність храмового декору, в тому числі монументального живопису – настільки загальне місце в мистецтвознавстві, що здається зайвим займатися тут освітніми студіями. Насправді парадокс полягає в тому, що Є. Архипова як мистецтвознавець, досліджуючи храмовий архітектурний декор, цього не знає і знати не хоче. Якщо ми говоримо про те, що мармурова панель сприяла актуалізації сюжету, вводячи його в київську дійсність, то маємо на увазі продуману інсталяцію, залучену до програми створення сакрального простору Софії Київської; про такі інсталяції, широко

застосовані в Софії Константинопольській, цікаво і переконливо пише відомий мистецтвознавець О. Лідов<sup>49</sup>. Але, Є. Архипова, вочевидь, дуже далека від сучасних студій подібного роду, їй як представниці старої позитивістської школи в мистецтвознавстві, що орієнтується на описові характеристики об'єктів дослідження, такі інтерпретації вочевидь здаються «від лукавого».

Дослідниця гнівно заявляє, що Н. Нікітенко «демонструє повну зневагу до головних принципів візантійської храмової декорації, згідно з якими мармурове облицювання не поєднується з фресковим розписом, і, тим більше, не може бути окремою вставкою у фрескову композицію... У церквах, оздоблених фресковим живописом, тільки цокольну частину прикрашали імітацією мармурового облицювання. На одній і тій самій стіні ці два різні види декорації не застосовували, оскільки при загальній ідентичності технології підготовки поверхні стін під фреску її робили дво-, а під мозаїку – тришаровою»<sup>50</sup>.

Наведемо лише один з промовистих прикладів тісного сусідства мармуру і фрески, можливість існування якого Є. Архипова рішуче заперечує. Йдеться про створені константинопольськими майстрами знамениті монументальні фрескові образи Богоматері з Немовлям і святого Пантелеймона в церкві св. Пантелеймона (1164 р.) в Нерезі (Македонія), обрамлені різьбленими мармуровими «балдахінами», що фланкують вівтарну перегороду<sup>51</sup>. Тож таке сусідство практикувалося, зокрема в тих випадках, коли потрібно було виділити мармуром особливо значиме зображення. І ніякі будівельно-технологічні завади не стояли на шляху майстрів, якщо треба було виконати поставлене перед ними завдання.

Те саме можна сказати і про поєднання в єдиному ансамблі мозаїки і фрески. Вже такий найвідоміший дослідник софійських мозаїк як В. Лазарєв вказував, що «В Софии Киевской такого противопоставления мраморной облицовки стен мозаикам нет и в помине», адже тут мозаїка тісно сусідить з фрескою, яка суцільно покриває ті поверхні стін, де у Візантії використовувалися мармурові облицювання. Більше того, він звернув увагу на те, що в Софії Київській фреска навіть вторгається в зону мозаїчного декору: на

західній попружній арці фрескові зображення 40 севастійських мучеників безпосередньо примикали до мозаїчних медальйонів з мучениками на північній, східній і південній арках<sup>52</sup>. Цікаво, що й О. Демус, на якого посилається Є. Архипова, зауважує, що «иногда мозаики перемешивались с фресками, что произошло в Св. Софии Киевской», а також говорить про «растворение мозаичного декора», акцентуючи, що «после того, как интерьером храма овладела фреска, хрупкое равновесие мраморной облицовки и живописного убранства, которое было одним из главных художественных достижений украшенных мозаиками храмов, уже не могло сохраниться». «Приходится признать, – зазначає дослідник, – что тонкости столичного искусства X и XI вв. в провинциях воспринимались исключительно в искаженном виде. Даже константинопольские художники, работавшие за границей, вряд ли могли следовать своим столичным стандартам»<sup>53</sup>.

Отже, в Софії Київській, як і в інших храмах цього періоду, спостерігаємо симбіоз традиційної та новаторської шкіл зодчества і монументального живопису. Альфою і омегою для кожного, хто вивчає візантійське мистецтво є те, що воно, поряд з опорою на традиційність, було націлено на творчу еволюцію, оскільки враховувало специфічні умови, вимоги та особливості місцевого замовлення, і прикро, що доводиться вдруге повторювати тут ці загальновідомі речі. Вдруге, тому що ми вже дискутували з Є. Архиповою на цю тему, та вона нас не почула, тому відішлемо читача до нашого вищезгаданого полемічного видання, в якому надано чимало місця критиці її поглядів та переконань<sup>54</sup>.

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

речі, і інших стін) Софії Київської не збереглося»<sup>55</sup>. Парадоксально, що цим вона сама себе спростовує, бо пише у своїй попередній публікації: «В Десятиной церкви и в Софийском соборе были найдены фрагменты тонких облицовочных панелей из белого мрамора. На некоторых из них сохранилась резьба в виде профилированных рамок или рельефных изображений (илл. 598). На всех есть следы или налепы известково-цемяночного раствора, а иногда раствором забита и лицевая сторона. Трудно сказать, насколько широко мраморные облицовки были использованы в древнерусских храмах, но, судя по имитации мрамора в нижних регистрах фресковых росписей, этой традиции, без сомнения, старались следовать»<sup>56</sup>.

Але як могла бути вирішена композиція мармурового облицювання західної стіни? Певна річ, що в такому випадку, коли прямі докази відсутні, метод аналогії є єдино припустимим, а цей метод, як відомо, дає змогу дослідникам зробити лише *гіпотетичні* умовиводи; головне в тому, які з них є найбільш правдоподібними. Зрозуміло, що в такій ситуації ми говоримо про те, *як могла бути* оформлена центральна частина княжого портрета, не роблячи якихось категоричних висновків<sup>57</sup>. На відміну від нас наша опонентка, мислячи незаперечними категоріями, прозорливо «бачить справжню дійсність» і зразу ж доходить остаточного висновку: «Нічого спільного з дійсністю не має й запропонована Н.М. Нікітенко атрибуція сучасної композиції мармурового облицювання західної стіни Софії Константинопольської <... > як символічного зображення священного вітвара Софії, на якій вона бачить «два величезні хрести, що фланкують престол із хрестом у ківорії». «Величезними хрестами» дослідниця називає хрестоподібне облямування вузькими панелями чотирьох великих прямокутних мармурових плит над бічними дверима Імператорського входу з боку наоса. Саме в такий спосіб облицьована переважна частина стін собору». При цьому Є. Архипова посилається на ілюстрацію із солідного іноземного видання<sup>58</sup>.

Що тут скажеш? Облицювання стін константинопольського храму являє собою чергування квадратів і кругів, кожний з яких окантований кольоровою каймою чи вузькими панелями. Але ж ми говоримо не про технологію

облямування, а про семантику композиції мармурового облямування західної стіни, тож не треба навмисно змішувати поняття. Досить поглянути на згадану композицію, щоби побачити саме те семантичне вирішення, яке ми пропонуємо. Крім того, можна поради опонентці відвідати Софію Константинопольську, аби на власні очі переконатися, що насправді подібної композиції з величезними хрестами в цьому храмі більше ніде немає.

А потім Є. Архипова, намагаючись перекреслити наше тлумачення центральної верхньої панелі з Голгофським хрестом у кіоті як символу вівтарного престолу, сердито вказує, що насправді це є зображення хреста в едикулі, що містить алюзію на храм Гробу Господнього в Єрусалимі<sup>59</sup>. То хто ж буде це оспорювати? Саме так і є. Мабуть, дослідниця не знає, що за тлумаченням Церкви вівтарний престол символізує живоносний Гроб Господній. Вочевидь не відомо їй і те, що тема престолу по-різному вирішується в різних контекстах, тому вона на всі лади доводить, що наше трактування може стосуватися сюжету Етимасії, а відтак пускається в зайві в даному випадку міркування щодо неможливості розміщення такого сюжету над Імператорським входом. Зазначимо, що Голгофський хрест у кіоті (у тому числі – розглядувана композиція Софії Константинопольської) до всього ще й уособлює Небесний Єрусалим<sup>60</sup>, образ якого відтворює архітектура і монументальний живопис Софії Київської<sup>61</sup>.

Далі Є. Архипова вдається до розлогих мудрувань стосовно первісного оформлення західної стіни Софії Константинопольської, аби довести, що з часом це оформлення зазнало деяких змін. Хай і зазнало, проте дослідниками встановлено, що плита з Голгофським хрестом була вставлена в первісну мармурову інкрустацію на початку X ст., тобто в добу спорідненої з Рюриковичами Македонської династії. Відтак, всі доводи Є. Архипової з цього приводу «не працюють», адже ніяк не розхитують нашу гіпотетичну побудову, бо не підважують побачену нами ідейну основу інсталяції західної стіни Софії Константинопольської. На переконливу думку О. Лідова, ця інсталяція була інспірована розробленою за Лева VI Мудрого (886 – 912) програмою Імператорських врат, створивши своєрідний архетип, пов'язаний із символікою

Царського входу<sup>62</sup>. З огляду на розміщення над входом в Софію Київську центральної ланки родинного портрета Володимира, константинопольський архетип уповні міг прислужитися і для розробки символіки великокняжого входу.

Є. Архипова бездоказово стверджує: «як відомо з історії візантійської архітектури, в усьому православному світі (у тому числі й у Русі – собори Києва, Новгород, Полоцька) запозичувалося лише посвячення собору Святій Мудрості, але ані унікальний план константинопольського храму, ані його декор навіть у спрощеному вигляді не стали джерелом наслідування для візантійських архітекторів наступних поколінь»<sup>63</sup>.

Відомі дослідники візантійської архітектури вважають інакше, адже саме завдяки Софії Константинопольській – купольній базиліці – зародилася, трансформувалася і поширилася ідея хрестовокупольного храму, саме в ній надзвичайно органічно і наочно втілюються найглибші релігійні символи і образи<sup>64</sup>. Вважають навіть, що в своєму первісному проекті Софія Київська «відтворювала елементи константинопольського Софійського собору»<sup>65</sup>. Тож не ми одні не маємо сумнівів, що створення Софії Київської інспірувалося концепціями та ідеями, втіленими у головному храмі Візантії, тим більше тими, які були розроблені за Македонської династії. Не забуваймо, що наприкінці X ст. те «небо на землі», яке відтворюють архітектура і живопис Софії Київської, у всій повноті відчули на собі послі Володимира, які побували на відправі в Софії Константинопольській: **«не свѣмы, на неѣъ ли єсмы были, ли на земли»**<sup>66</sup>.

Є. Архипова некоректно зміщує акцент, коли однозначно стверджує, що у візантійських храмах «зазвичай використовували кам'яні деталі зі зруйнованих споруд різних епох»<sup>67</sup>. Насправді істина лежить посередині, бо використовували і спеціально виготовлені для них деталі, особливо для найбільш значимих храмів, зокрема тієї самої Софії Константинопольської<sup>68</sup>. Не можемо погодитися з Є. Архиповою і в тому, що в мармуровій декорації Київської Софії не могли використовувати деталі з різночасових споруд (сполії), бо, мовляв, «У Києві перших десятиліть XI ст. таких сполій ще не

було»<sup>69</sup>. Почнемо з того, що хоча питання імпорту візантійських кам'яних деталей чи цілих виробів є малодослідженим, їхня доставка в Київ наприкінці X – на початку XI ст. не викликає сумнівів, оскільки використана в Софії Київській кам'яна пластика має подібність до константинопольських і херсонеських мармурів, тому вважають, що «деякі з київських мармурів були взяті з ранньовізантійських будівель Причорномор'я, зокрема, з Херсонеса»<sup>70</sup>. І найбільша кількість мармуру могла бути доведена в Київ якраз наприкінці X ст., після взяття Володимиром Корсуня, адже така нелегка і небезпечна через печенізьку загрозу справа була можливою лише при наявності війська<sup>71</sup>. Досить сказати, що мармуру в Десятинній церкві і Софії Київській було багато, причому він був привозним, бо на Русі не добувався. Інша річ, де його обробляли – у Візантії чи на Русі, але для нашої теми це суттєвої ролі не відіграє. Так само, як і не має особливого значення питання, як саме було оздоблено мармурові плити західної стіни – мозаїкою чи комбіновано зі смугами червоного шиферу – аналогу візантійського порфіру, як це, до речі, зроблено в декорі синтрону Софії Київської.

Є. Архипова з посиланням на В. Александровича пише, що в тогочасному мистецтві не зустрічається розміщення декоративного панно між князівською парою, бо це, на її думку, «усуває адресата учасників ходи»<sup>72</sup>. Проте, по-перше, в науці неодноразово відзначалася унікальність і своєрідність княжого портрета в Софії Київській, по-друге, в середньовічному монументальному мистецтві відомі процесуальні сцени, по-різному вирішені у різних ансамблях. Ось лише кілька прикладів. Чоловіча і жіноча половини групового портрета могли бути роз'єднані просторово, як наприклад дві половини знаменитої мозаїчної композиції церкви Сан Вітале в Равенні (VI с.) із зображенням імператорського подружжя Юстиніана і Феодори, розміщені візаві на бічних стінах вітара, по сторонах від вікон<sup>73</sup>. Мозаїчну процесуальну сцену на тріумфальній арці в римській базиліці Санта Прасседе (IX ст.) вирішено в контексті теми спасіння в Небесному Єрусалимі, до якого з двох сторін входять дві групи духовенства і світських осіб, причому персонажі груп нижнього регістру роз'єднані простором арки<sup>74</sup>. Не завжди це були і центричні сцени з Христом чи



Богородицею посередині. Наприклад, у середньовічних грузинських фресках ктитори зображалися в ритуальній процесії, що прямувала до віттаря; зокрема в Бетанії в храмі 1207 р. ктитор, який очолює процесію, зображену на південній стіні, не підносить модель храму безпосередньо Христу чи Богоматері, а несе її до віттаря<sup>75</sup>.

Наша опонентка помиляється, і коли говорить, що княжий портрет позбавлений якоїсь історичної конкретики, тобто не може зображати сцену освячення Софії Київської, оскільки, на її думку, візантійська традиція такого не знала<sup>76</sup>. Ми вже давно показали на численних прикладах, що світські сюжети в мистецтві країн візантійського кола були сповнені історичного змісту, на що звертали увагу й інші дослідники<sup>77</sup>. Існує і власне сцена освячення храму правлячою родиною – це вищезгадана мозаїка церкви Сан Вітале, на якій Юстиніан і Феодора несуть Святі дари церкві; саме імператор ставив євхаристичну чашу (потир) і дискос на престол при богослужінні<sup>78</sup>.

Так само і на софійській фресці Володимир ніс на престол Софії святі реліквії в моделі Десятинної церкви – такі храмоподібні моделі називали на Русі єрусалимами і розглядали їх як символи небесного – Нового Єрусалима<sup>79</sup>. Вони унаочнювали ідею живого зв'язку земної Церкви з Церквою Небесною і були приналежністю головних соборних храмів. Опонентка висловлює сумнів щодо можливості втілення в моделі архітектурного образу Десятинної церкви, мовляв, існує дев'ять варіантів її реконструкції, тож невідомо, який саме з них можна впізнати в цій моделі<sup>80</sup>. Але її гумор тут ні до чого, бо при всіх існуючих варіантах майже всі дослідники, відштовхуючись від даних археологічних досліджень, сходяться в тому, що це був п'ятикупольний триапсидний храм з розвинутою західною частиною, високою однорядною відкритою галереєю вздовж бічних фасадів; у цього храму не було сходових веж у західних кутах будови, а з боку західного фасаду існували два входи – центральний і в капелу в південно-західному куті<sup>81</sup>. Неважко помітити, що саме такий храм послужив прототипом моделі в руці князя, яку він ніс на віттар храму Премудрості Божої.

А адресатом урочистої процесії княжої родини був Христос – світило Небесного Єрусалима, символізований, як і Святому Письмі, яшмою (ясписом).

На думку Є. Архипової, згаданий Мартином Груневегом (1584 р.) вмонтований у парапет західних хорів «великий зелений камінь подібний до дзеркала», не міг бути яшмою, бо для інкрустації в якості імітації коштовних каменів здебільшого використовували смальту та полив'яну кераміку<sup>82</sup>. По-перше, такий буквалізм стосовно середньовічного сюжету просто смішний, позаяк важливою була сама ідея яшми, яку могли імітувати чим завгодно. По-друге, в плиту могла бути інкрустована і яшма, оскільки вона використовувалася в мозаїчних наборах підлог візантійських храмів<sup>83</sup>.

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

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

- <sup>1</sup> Нікітенко Н., Корнієнко В. Найдавніші датовані графіті Софії Київської // Праці Центру пам'яткознавства. – К.: Центр пам'яткознавства НАН України та УТОПСК, 2007. – Вип. 12. – С. 244-260; Нікітенко Н., Корнієнко В. Найдавніші графіті Софії Київської та її датування // Просемінарії: Медієвістика. Історія Церкви, науки і культури. – К., 2008. – Вип. 7: До ювілею професора Василя Іринарховича Ульяновського. – С. 365-399; Нікітенко Н. М., Корнієнко В. В. Найдавніші графіті Софії Київської та датування собору // Пам'ятки Національного заповідника «Софія Київська»: культурний діалог поколінь. Матеріали IV міжнародної наукової конференції «Софійські читання». Київ, 25-26 жовтня 2007 р. – К.: «Горобець», 2009. – С. 417-443; Нікітенко Н. Н., Корнієнко В. В. Древнейшие датированные граффити Софии Киевской // Архитектурное наследие. – Москва: «Либроком», 2009. – Вып. 51. – С. 5-13; Нікітенко Н. Н., Корнієнко В. В. Древнейшие граффити Софийского собора в Киеве и его датировка // Byzantinoslavica: Revue internationale des etudes byzantines / Milko P., Navlíkova L. – Prague, 2010. – Tome LXVIII (2010), 1-2. – S. 205-240.
- <sup>2</sup> Евдокимова А. А. Греческие граффити Софии Киевской (публикация) // Orientalia et Classica: Труды Института восточных культур и античности. Выпуск XIX. Аспекты компаративистики III. – М.: Российский государственный гуманитарный университет, 2008. – С. 640-641.
- <sup>3</sup> Архипова Є. І. Натурні дослідження у Софії Київській: декларації та реалії // УІЖ. – 2010. – № 5. – С. 26.
- <sup>4</sup> Там само. – С. 34, прим. 7.
- <sup>5</sup> Час заснування Софії Київської / Пристрасті довкола мілленіума. – К., 2010. – С. 51-75.
- <sup>6</sup> Докладніше див.: Час заснування... – С. 72.
- <sup>7</sup> Высоцкий С. А. Средневековые надписи Софии Киевской (по материалам граффити XI-XVII вв.). – К.: Наукова думка, 1976. – С. 128-129, таб. CLXI, CLXII.
- <sup>8</sup> Корнієнко В. В. Кирилично-глаголичне графіті XI ст. на південних хорах Софії Київської // Чернігівські старожитності. Вип. II. Науковий збірник за матеріалами VIII Міжнародної наукової конференції «Християнські старожитності Київської Русі». – Чернігів, 2009. – С. 173-177.
- <sup>9</sup> Михеев С. М. Заметки о надписях-граффити новгородского Софийского собора. Часть I // Древняя Русь: вопросы медиевистики. – 2010. – № 2 (40). – С. 101-102.
- <sup>10</sup> Глаголична абетка проіснувала до XVI-XVII ст. в окремих регіонах Балкан і саме до цього часу відноситься використання літери «черв» для позначення однієї тисячі в датах літочислення від Різдва Христового. Позначення двох, трьох чи більше тисяч у писаних глаголицею текстах не зустрічається: див. Щепкин В. Н. Русская палеография. – М., 1999. – С. 165.
- <sup>11</sup> Михеев С. М. Заметки... – С. 102.
- <sup>12</sup> Столярова Л. В. Древнерусские надписи XI – XIV веков на пергаменных кодексах. – М.: «Наука», 1998. – С. 58-60, 63-64, 66-67.
- <sup>13</sup> Час заснування... – С. 51-54.
- <sup>14</sup> Час заснування... – С. 51-75.
- <sup>15</sup> Архипова Є. І. Натурні... – С. 34, прим. 7.
- <sup>16</sup> Корнієнко В. В. Корпус графіті Софії Київської (XI – початок XVIII ст.). Ч. 1: Приділ св. Георгія Великомученика – К.: «Горобець», 2010. – 464 с.
- <sup>17</sup> Архипова Є. І. Синтрон Софійського собору в Києві // Археологія. – 2000. – № 3. – С. 56-71; Архипова Є. І. Резной камень в архитектуре древнего Киева (конец X – первая половина XIII вв.) – К.: «Стилос», 2008. – С. 62-72.
- <sup>18</sup> Яка, до речі, у 1994 р. захистила кандидатську дисертацію, присвячену вивченню монументальної пластики стародавнього Києва.
- <sup>19</sup> Корнієнко В. В., Сінкевич Н. О. Комплекс графіті центральної апсиди Софії Київської та деякі питання побудови декоративного фриза над синтроном у XII-XIII, XVII-XVIII та XIX ст. // Труды Київської Духовної Академії. Число 6 (6): Спеціальний випуск, присвячений 300-літтю з дня упокоєння святиителя Димитрія (Туптала), митрополита Ростовського: Матеріали науково-практичної конференції «Святитель Димитрій, митрополит Ростовский та його доба» (8-9 листопада 2009 р., м. Київ). – К., 2009. – С. С. 60-72; Корнієнко 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 наследие. – М.: «Либроком», 2010. – № 53. – С. 5-24.
- <sup>20</sup> Нікітенко Н. М. Чи мандрував саркофаг по собору? // Наук. зап. НаУКМА. – К., 2001. – Т. 19: Історичні науки. – С. 67-72.
- <sup>21</sup> Є. Архипова неточно пише про «контури спин». Архипова Є. І. Натурні... – С. 26.
- <sup>22</sup> Смирнов Я. И. Рисунки Киева 1651 года по копиям их конца XVIII века // Труды XIII археологического съезда в Екатеринославе (1905). – М., 1908. – Т. 2. – С. 239-240, 444 – 462. Є. Архипова припускається плутанини, коли говорить про те, що нібито виконаний Вестерфельдом малюнок княжого портрета відомий у копіях Ф. Солнцева, і при цьому посилається на Я. Смирнова, вказуючи не конкретну сторінку, а повний сторінковий обсяг його роботи та таблицю, що ілюструє копію XVIII ст. з вказаного малюнка. Насправді Я. Смирнов ніякої інформації щодо якихось копій Ф. Солнцева з малюнка Вестерфельда не наводить, бо Ф. Солнцев помер у 1892 р., а малюнки Вестерфельда у копіях XVIII ст. були виявлені самим Я. Смирновим у 1904 р. у бібліотеці Петербурзької академії мистецтв, і про відкриття цих безцінних для науки малюнків дослідник доповів на XIII археологічному з'їзді в Катеринославі в 1905 р.
- <sup>23</sup> Козак Н. Образ і влада. Княжі портрети у мистецтві Київської Русі XI ст. – Львів, 2007. – С. 10, 16.

- <sup>24</sup> *Архипова Є.І.* Натурні... – С. 26.
- <sup>25</sup> Див.: *Рорре А.* Kompozycja fundacyjna Sofii Kijowskiej: W poszukiwaniu układu pierwotnego // *Biuletyn historii sztuki i kultury.* – Warszawa, 1968. – R. XXX. – № 1. – S. 11.
- <sup>26</sup> Див.: *Мальшевский И.И.* Когда и где впервые установлено празднование памяти Святого Владимира? // *Труды Киевской духовной академии.* – 1882. – Т. 1. – С. 51-69; *Голубинский Е.* История канонизации святых в русской церкви. – М., 1903. – С. 292; *Федотов Г.П.* Канонизация святого Владимира//*Владимирский сборник в память 950-летия крещения Руси.* – Белград, 1938. – С. 188-196.
- <sup>27</sup> Див.: *Рорре А.* Kompozycja fundacyjna Sofii Kijowskiej. - S. 11.
- <sup>28</sup> *Смирнов Я.И.* Рисунки Киева 1651 года по копиям их конца XVIII века. – С. 444-462.
- <sup>29</sup> *Каргер М.К.* Портреты Ярослава Мудрого и его семьи в Киевской Софии // *Уч. зап. ЛГУ.* – 1954. – № 160. – Сер. ист. наук, вып. 20. – С. 143-180.
- <sup>30</sup> Є. Архипова навела їх перелік, завершивши його песимістичним висновком про марність спроб гіпотетичного відтворення первісного вигляду центральної частини композиції. Архипова Є.І. Натурні ... – С.27. Але це – не позиція науковця, бо в такому разі треба було б взагалі відмовитися від вивчення княжого портрета. Так дослідниця, мабуть, виправдовує свою неспроможність запропонувати власну реконструкцію фрески.
- <sup>31</sup> Див.: *Козак Н.* Образ і влада... – С. 9-52.
- <sup>32</sup> Там само. – С.30.
- <sup>33</sup> *Михаил Пселл.* Хронография / Пер., ст. и примеч. Я.Н. Любарского. – М., 1978. – С. 95, ХСІ.
- <sup>34</sup> Вперше ми запропонували концептуально нову реконструкцію фрески чверть століття тому: *Никитенко Н. Н.* Княжеский групповой портрет в Софии Киевской и время создания собора // *Памятники культуры: Новые открытия. Ежегодник:1986 г. – Л., 1987 г. – С. 237-244.* Надалі свою реконструкцію ми неодноразово вдосконалювали, не змінюючи її суті. Див.: *Никитенко Н. Н.* Русь и Византия в монументальном комплексе Софии Киевской: историческая проблематика. – К., 1999; К., 2004, изд. 2.; *Никитенко Н. М.* Свята Софія Київська: історія в мистецтві. – К., 2003; *Никитенко Н.Н.* Семья основателя Софии Киевской на княжеском портрете в ее центральном нефе // *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. 63-79.
- <sup>35</sup> *Архипова Є.І.* Натурні... – С. 27. Звідси і та «метаморфоза» поглядів та уточнення датування собору, і марно це дратує Є. Архипову, бо цілком відповідає нормам наукового пошуку. Якщо Є. Архипова сприймає свої висновки як незаперечні та остаточні, що є постулатами і не підлягають обговоренню, то ми далекі від подібних переконань.
- <sup>36</sup> *Стерлигова И.А.* Малый сион из Софийского собора в Новгороде // *Древнерусское искусство. Художественная культура X – первой половины XIII в.* – М., 1988. – С. 281.
- <sup>37</sup> Див.: *Лазарев В.Н.* Мозаики Софии Киевской. – М., 1960. – С.65.
- <sup>38</sup> Архипова Є.І. Натурні... – С. 30-31.
- <sup>39</sup> Зараз балкони мають ажурну металеву огорожу. За свідченнями сучасників, у давнину огорожу хорів було виконано зі срібла і декоровано емаллями, перлами і коштовним камінням. Див.: *Вельманс Т., Корач В., Шупут М.* Византийский мир. Храмовая архитектура и живопись. – М., 2006. – С. 14.
- <sup>40</sup> Там само. Ці колони донині мають металеві кільця для порт'єр.
- <sup>41</sup> Див.: *Водов В.* Замечания о значении титула «царь» применительно к русским князьям в эпоху до середины XV века // *Из истории русской культуры. Т.II. Кн. I. Киевская и Московская Русь / Сост. А.Ф. Литвина, Ф.Б. Успенский.* – М., 2002. – С.506-542.
- <sup>42</sup> *Вельманс Т., Корач В., Шупут М.* Византийский мир... – С. 15.
- <sup>43</sup> *Грабар А.* Стенописите по стълбицето на «Света София» в Киев и византийската иконография // *Грабар А.* Избрани съчинения. – София, 1982. – Т. 1. – С. 84-86.
- <sup>44</sup> *Константин Багрянородный.* Об управлении империей (текст, перевод, комментарий). – М., 1991. – С. 57.
- <sup>45</sup> *Грушевський М.* Історія України-Руси. – Т. 1: До початку XI віка. – К., 1991. – С. 507, 509; *Левченко М.В.* Очерки по истории русско-византийских отношений. – М., 1956. – С. 334, 366-367.
- <sup>46</sup> *Ариньон Ж.-П.* Дипломатичні зв'язки між Візантією та Руссю з 860 по 1043 рр. // *Хроніка – 2000.* Український культурологічний альманах. – 1995. – Вип. 2-3. – С. 32-35.
- <sup>47</sup> *Никитенко Н.Н.* Русь и Византия в монументальном комплексе Софии Киевской: Историческая проблематика. – К., 1999. – С. 65-122.
- <sup>48</sup> *Архипова Є.І.* Натурні... – С. 27.
- <sup>49</sup> Див.: *Лидов А.* Иеротопия. Пространственные иконы и образы-парадигмы в византийской культуре. – М., 2009.
- <sup>50</sup> *Архипова Є.І.* Натурні... – С. 28.
- <sup>51</sup> *Лазарев В.Н.* История византийской живописи / Предисл. и подгот. к печати Г.И.Вздорнова. - М.: Искусство, 1986. – Кн. 1: Текст. – С. 95-96; *Вельманс Т., Корач В., Шупут М.* Византийский мир... – С. 174-175, іл. 62.
- <sup>52</sup> *Лазарев В.Н.* Мозаики... С. 38 – 39, прим. 4, 63.
- <sup>53</sup> *Демус О.* Мозаики византийских храмов. – М., 2001. – С. 102-103, 105.
- <sup>54</sup> Час заснування... – С. 94-105.
- <sup>55</sup> *Архипова Є.І.* Натурні дослідження у Софії Київській: декларації та реалії. – С. 28.

- <sup>56</sup> *Архипова Е.И.* Архитектурный декор и монументальная пластика Киевской Руси. Конец X – первая четверть XII века // История русского искусства: В 22 томах. – Т.1: Искусство Киевской Руси IX первая четверть XII века. – М., 2007. – С. 578.
- <sup>57</sup> *Никитенко Н.Н.* Семья основателя Софии Киевской на княжеском портрете в ее центральном нефе. – С.68.
- <sup>58</sup> *Архипова Е.И.* Натурні... – С. 28-29, 35.
- <sup>59</sup> Там само. – С. 29.
- <sup>60</sup> *Див. Сидоренко Г.В.* Два Иерусалима. Об одной группе резных деревянных расписных икон // Новые Иерусалимы. Иеротопия и иконография сакральных пространств / Ред.-сост. А.М. Лидов. – М., 2009. – С. 727-730, 742.
- <sup>61</sup> *Див.: Никитенко Н. Н.* Русь и Византия в монументальном комплексе Софии Киевской: историческая проблематика. – С. 185-198.
- <sup>62</sup> *Лидов А.* Иеротопия. Пространственные иконы и образы-парадигмы в византийской культуре. – М., 2009. – С. 163-209, 211.
- <sup>63</sup> *Архипова Е.И.* Натурні... – С. 31.
- <sup>64</sup> *Комеч А.И.* Архитектура конца X – середины XI века // История русского искусства: В 22 томах. – Т.1: Искусство Киевской Руси IX первая четверть XII века. – М., 2007. – С. 115.
- <sup>65</sup> *Вельманс Т., Корач В., Шупут М.* Византийский мир... – С. 348.
- <sup>66</sup> ПСРЛ. – Т.1: Лаврентьевская летопись. – М., 2001. – Стлб. 108.
- <sup>67</sup> *Архипова Е.И.* Натурні... – С. 31.
- <sup>68</sup> *Ihan Aksit.* Hagia Sophia. Istanbul, 1999.
- <sup>69</sup> *Архипова Е.И.* Натурні... – С. 31.
- <sup>70</sup> *Нельговский Ю.А.* Мраморы Софии Киевской // София Киевская. Материалы исследований. – К., 1973. – С.56-61. Цю точку зору поділяють М. Холостенко і В. Пуцко. *Див.: Холостенко Н.* Открытия в Чернигове // Декоративное искусство. – М., 1967. – Т. 5. – С.19-20; *Пуцко В.Г.* Ранневизантийский рельеф в Софии Киевской // Краткие сообщения Ин-та археологии АН СССР. – 1979. – Вып.160. – С.107-110. Натомість О. Комеч певен, що мармурові елементи Софії Київської «невозможно подогнать, их можно лишь целенаправленно изготовить». *Див.: Комеч А.И.* Архитектура конца X – середины XI века... – С. 155.
- <sup>71</sup> Навіть наприкінці XVI ст. Мартин Груневег писав: «У цьому краю немає мармуру, порфіру і алебастру і привезти їх неможливо без нечувано великих втрат». *Див.: Ісаєвич Я.Д.* Нове джерело про історичну топографію та архітектурні пам'ятки стародавнього Києва // Київська Русь: Культура, традиції. – К., 1982. – С. 125.
- <sup>72</sup> *Архипова Е.И.* Натурні... – С. 31.
- <sup>73</sup> *Лазарев В.Н.* История византийской живописи. – С. 45.
- <sup>74</sup> [uk.wikipedia.org/wiki/Санта\\_Праседе](http://uk.wikipedia.org/wiki/Санта_Праседе).
- <sup>75</sup> *Алибегашивили Г.В.* Четыре портрета царицы Тамары. – Тбилиси, 1957. – С. 24-25.
- <sup>76</sup> *Архипова Е.И.* Натурні... – С. 31.
- <sup>77</sup> *Никитенко Н. Н.* Русь и Византия... – С. 29-33.
- <sup>78</sup> *Див.: Вельманс Т., Корач В., Шупут М.* Византийский мир... – С. 17-18.
- <sup>79</sup> На питання щодо ерусалимів, які порушує Є. Архипова, можна знайти відповідь у нашій монографії. *Див.: Никитенко Н. Н.* Русь и Византия... – С. 35, 40-41, 43, 61-63. Дивує, що Є. Архипова вельми категорично судить про те, чим сама не займається, та що в науці є нез'ясованим і спірним, адже існують різні гіпотези щодо богослужбового призначення ерусалимів (курильниці, світильники, дарохранильніці, дароносиці, релікварій-мощехранильніці). Відома дослідниця художнього металу Давньої Русі І. Стерлігова, на чію думку посилається опонентка, з цього приводу пише: «Все известные иерусалимы, принадлежащие разным эпохам, помимо общей символики «града небесного», могли иметь совершенно различные функции и давать повод для разнообразного их истолкования». *Див.: Стерлигова И.А.* Малый сион из Софийского собора в Новгороде. – С. 284. Жодним чином не суперечить нашій концепції і зацитована Є. Архиповою думка І. Стерлігової про ехаристичний характер ерусалимів, адже моці святих переносилися в дароносицях, що поставлялися на престол на Великому вході під час першої літургії в освячуваному храмі. Певно, що такі дароносиці могли мати і храмоподібну форму. Хибною є й думка Є. Архипової, що моці зберігалися у храмоподібних посудинах лише у пізніші часи. Щодо можливості використання ерусалимів як релікваріїв-мощехранильніць можемо навести приклад хронологічно близький появі Софії Київської – знаменитого срібного Ахенського релікварію з мощами прп. Анастасія Персіянина, виконаного у вигляді одноглавого візантійського храму. Релікварій у 1000 – 1002 р. був піднесений візантійцями у якості шлюбного дару імператору Оттону III і принцесі Феофано. *Див. Православная энциклопедия.* – Т. 2. – М., 2001. – С. 249. Близьким цій епосі є й не менш відомий релікварій – так званий «ковчежець Срезневського» з Оружейної палати, в якому зберігалися моці св. Димитрія Солунського, виконаний в Салоніках в 1059 – 1061 рр. Цей ковчежець відтворює, як вважають, знаменитий ківорій у базиліці св. Димитрія в Солуні. *Див.: Стерлигова И.А.* Малый сион из Софийского собора в Новгороде. – С. 278 – 279.
- <sup>80</sup> *Архипова Е.И.* Натурні... – С. 32.
- <sup>81</sup> Літературу питання *див.: Никитенко Н. Н.* Русь и Византия... – С. 43.
- <sup>82</sup> *Архипова Е.И.* Натурні... – С. 32.
- <sup>83</sup> *Див.: Вельманс Т., Корач В., Шупут М.* Византийский мир... – С. 14.