

Надія Нікітенко

ТЕРАТОЛОГІЧНИЙ СЮЖЕТ ОРНАМЕНТУ ПІВДЕННОЇ ВЕЖІ СОФІЇ КИЇВСЬКОЇ

Софія Київська, побудована у 1011–1018 рр. на зламі правлінь Володимира Великого і Ярослава Мудрого, зберегла велику кількість унікальних світських фресок. Їхнім замовником був Володимир, якому належить задум храму, що відобразилося в мозаїках і фресках. У двох сходових вежах розгорнуто тріумфальний фресковий цикл, що за візантійською традицією прославляє свого замовника. Фрески розповідають про укладення династичного шлюбу між князем Володимиром Великим і візантійською принцесою Анною Порфирородною на зламі 987–988 рр., який започаткував собою хрещення Київської держави. Цикл складається з оповідальних історичних та символічних (орнаментальних, зооморфних і тератологічних¹) сюжетів. Центральною композицією символічного характеру є загадковий тератологічний сюжет з п'яти взаємопов'язаних медальйонів, розміщений на склепінні південної вежі. Декодування семантичного коду сюжету виявляє скандинавський мотив і тісний смисловий зв'язок із будівничим Софії князем Володимиром. Показано семантичну єдність сюжету як із фресковим циклом веж, до якого він входить, так і з ідейною концепцією усього храмового комплексу як меморіалу хрещення Русі-України.

Ключові слова: Софія Київська, датування собору, світські фрески веж, історичні і символічні сюжети, династичний шлюб Володимира і Анни, шлюбний лейтмотив фресок, центральний тератологічний сюжет, семантичний код.

Постановка проблеми. У двох сходових вежах Софії Київської, побудованої у 1011–1018 рр. на зламі правлінь Володимира Великого і Ярослава Мудрого, зберігся розлогий цикл світських фресок. Оскільки засновником храму був Володимир, йому належить замовлення програми стінопису, особливо світського, який не має аналогій у пам'ятках візантійсько-балканського кола. Ці дивовижні фрески було відкрито з-під пізнішого олійного запису в середині XIX ст. Унікальність фресок спричинила великі труднощі в їх інтерпретації та дискусійні й почасти хибні атрибуції сюжетів. Спочатку ці фрески визначали як зображення полювання (ловів) київських князів (Сементовский 1857), а згодом – як суто візантійські декоративні сюжети перегонів колісниць, розваг і вистав на константинопольському іподромі (Кондаков 1888). Оскільки думка відомого візантиніста Н. Кондакова про місце подій у Константинополі є доведеною і безсумнівною, за радянських часів популярності набула висунута у 1970-х рр. гіпотеза С. Висоцького про уявний зв'язок сюжетів фресок з візитом у Константинополь княгині Ольги, який відбувся у 957 р., тобто задовго до побудови

Софії Київської (Высоцкий 1989). Проте ця поширена версія суперечить змісту фресок, середньовічним ментальним і обрядовим нормам та іконографічним канонам, на що ми неодноразово звертали увагу у своїх публікаціях. Атрибуючи фрески веж, ми орієнтувалися на описувані в джерелах палацові тріумфальні цикли Візантії, які не виникали «заднім числом», а прославляли своїх безпосередніх замовників-імператорів, що було канонічною нормою (Грабар 2000). На наше переконання, атрибуція фресок веж має виходити з факту специфіки київської рецепції універсального візантійського канону, адже візантійська традиція поряд з опорою на традиційність була розрахована на творчу еволюцію. Згідно з нашими дослідженнями, світські фрески веж Софії складають великий і концептуально єдиний великокняжий тріумфальний цикл, який не просто ілюструє події на іподромі й прославляє імператора, а тим паче княгиню Ольгу, яка давно померла і не мала жодного стосунку до фресок. Він прославляє будівничого собору – київського князя і розповідає про одну з найважливіших історичних подій вселенського масштабу з його життя, яка започаткувала хрещення Русі, – укладення династичного союзу, священного шлюбу (*hieros gamos*) на зламі 987–988 рр. між київським князем Володимиром Великим

¹ Тератологія – стиль середньовічного графічного мистецтва (в орнаменті, заставках, ініціалах тощо), який будується на нагромадженні страхотливо-фантастичних образів, звіриних, зооморфних та антропоморфних мотивів.

і візантійською принцесою Анною Порфирородною. Ця атрибуція пройшла солідну апробацію на конференціях і в публікаціях як в Україні, так і за її межами (Нікітенко 1996а, 1996б, 1997, 1998, 2017; Нікітенко 1994, 1996, 1997, 1999, с. 77–122; Nikitenko 2011; Нікітенко, Семенцова 1996). Попри згаданий у візантійських текстах загальний зміст палацових тріумфальних циклів імператорів (військові перемоги, тріумфи, мисливські подвиги, урочисті церемонії і прийоми), їхнє конкретне художнє втілення залишається невідомим, оскільки палаци імператорів давно зникли. У цьому сенсі київський цикл фресок веж є унікальним витвором монументального живопису світового значення. Він складається з нижніх оповідальних історичних та верхніх символічних сюжетів: орнаментальних (різноманітних хрестів і розеток – небесних знаків), зооморфних і тератологічних, що сформували складну систему декору, яка дає своєрідний образ парадизу,



Рис. 1. Грифон терзає василіска.
Поновлена олією в середині XIX ст. фреска південної вежі Софії Київської. Сучасна світлина

змістовому і символічному тлумаченню якого ми приділяли у своїх працях значну увагу. Важливе значення в цьому мають символічні сюжети, які підтверджують запропоновану нами атрибуцію циклу. Підтримуючи її, Р. Демчук (Семенцова), яка приділила значну увагу символічному феномену Софії Київської, слушно зазначила, що символіко-зооморфний фриз веж собору є кодом щодо реальних оповідальних сюжетів нижнього ярусу світських фресок (Нікітенко, Семенцова 1996; Демчук 2008, 2014). Втім, ця важлива і складна багатоаспектна проблема є глибокою і далеко не вичерпаною, тож має значну дослідницьку перспективу як у культурологічно-мистецтвознавчому, так і в історичному контекстах. Хоча версія С. Висоцького є хибною і явно

застарілою, але вона й далі циркулює в суспільстві як достовірна, тож актуальним залишається пошук нових аргументів щодо змісту та специфіки художнього вирішення світського циклу сходових веж Софії Київської.

Метою цієї публікації є декодування ключової і водночас найзагадковішої символічної композиції фрескового циклу веж, а саме комбінованого тератологічного сюжету південної вежі, та осмислення його в контексті всього монументального комплексу Софії Київської загалом та фресок веж зокрема.

*Виклад основного матеріалу*². На південному схилі склепіння верхнього сходового майданчика південної вежі Софії Київської у фресковий рослинний орнамент вміщено великий, надзвичайно цікавий і водночас загадковий тератологічний сюжет з п'яти взаємопов'язаних медальйонів (рис. 1, 2), скопійований в акварелі реставраторами середини XIX ст., ще до запису його олією,



Рис. 2. Грифон терзає василіска.
Фреска XI ст. після її розкриття.
Акварель Ф. Солнцева (середина XIX ст.)

і згодом опублікований у відомому альбомі Ф. Солнцева (Киевский Софийский собор 1871, л. 53, рис. 10). Тут, поза сумнівами, фігурує цілісна символічна побудова, і саме в такому контексті розглядає сюжет також Р. Демчук, яка особливо акцентує на центральному медальйонному образі грифона, який терзає дракона. Дослідниця відносить сюжет до визначеного і схарактеризованого нею химеричного бестіарію в стінопису веж Софії, зазначаючи, що цей бестіарій (лат. *bestiarium*, від *bestia* – «звір», «тварина») «презентує занебесний світ, де тварини у круглих медальйонах розміщені на тлі зображень хрестів,

² Висловлюємо щире подяку доценту Д. Королю за фахові коментарі й консультації щодо згаданих у тексті артефактів скандинавської археології.

солярних знаків і вигадливої “східної” орнаментики. Багатий орнамент веж містить у собі мотив парадизу – райського саду “занебесного світу”, заселеного міфічними істотами, що мають химеричну природу, поєднуючи в собі частини тіл різних істот. Вони найбільш повно презентовані у вежах шістьма образами грифонів, представленими в різній іконографії, але позначеними спільною для них солярною ідеєю, яка є атрибутом верховної/царської влади». Р. Демчук слушно припускає, що «грифон став символом охрещеної великокняжої династії, її специфічною емблемою, що побічно підтверджується як їхніми численними зображеннями у вежах репрезентативного храму Київської Русі XI ст., так і переміщенням символу на фасади храмів Володимиро-Суздальської Русі XII ст. у зв'язку зі зміною політичної ситуації». У цьому контексті вона згадує іменування князя Володимира Великого в народній традиції «Красним Сонечком», адже саме він – завойовник і переможець, удостоєний «кесарського» чину, символізованого у Візантії грифоном, по праву міг розраховувати на атрибут сонця і царя, а царя-сонця й поготів. Авторка враховує водночас наші атрибуції та висновки щодо змісту фрескового циклу веж (Демчук 2014, с. 333–334, 338). Окремо зазначимо, що грифони у вежах Софії зображені на пурпуровому «царському» тлі.

Для поглиблення і конкретизації цієї теми звернімося до розшифрування згаданого вище сюжету. Передусім вкажемо, що «5» серед інших своїх символічних значень – число священного шлюбу (*hieros gamos*), який ілюстровано в стінопису веж, оскільки є сумою жіночої (парної) двійки і чоловічої (непарної) трійки. У греко-римській традиції п'ятірка – число одруження, кохання, єднання; число Венери, причому роки Венери утворюють групи по п'ять років (Керлот 1994, с. 577). Тож у нашому сюжеті поєднані між собою розгранкою п'ять медальйонів утворюють єдину композицію, центром якої є великий медальйон із зображенням птахоголового грифона в упряжі (як їздової тварини та символу сонячного бога Аполлона), який терзає дворогого василіска – міфічного змія (дракона) з увінчаною гребенем пташиною головою. Цей відомий у середньовічному християнському мистецтві тератологічний сюжет – беззаперечний символ перемоги Христа над Антихристом, добра над злом, християнства над язичництвом. Основний зміст цієї композиції розкодовують чотири маленьких бічних медальйони, органічно вписані до великого по два

зверху і знизу. У нижніх медальйонах зображені голуби, праворуч від глядача – один, ліворуч – два: в одному з медальйонів – голубка в ошийнику, що сидить у гнізді (?), а в другому медальйоні – парні голуби, теж в ошийниках, що відвернули голови, притулившись один до одного зобами. Р. Демчук бачить тут голуба з гілкою оливи в дзьобі як символ благої вісті, умиротворення і завершення шляху (Демчук 2014, с. 338). У пізньому олійному записі фрески це справді так і сприймається. Та й універсальний контекст зображення тут голуба питань не викликає. Проте на малюнку Ф. Солнцева, який замалював фреску відразу після її відкриття, добре видно, що голубка (вона, на відміну від пурпурового голуба, в обох медальйонах – біла з пурпуровими крилами-мантією) сидить серед гілля, а не тримає в дзьобі гілку. М. Шарлемань помітив, що більшість птахів, зображених у вежах, має на шиї ошийник, який, можливо, слугував розпізнавальним знаком «для визначення належності птаха тому чи іншому власнику, а може бути, до ошийників були прикріплені бубонці чи дзвіночки» (Шарлемань 2015, с. 544). Проте жодним чином не можна ігнорувати символічний код зображень, якого Шарлемань тут узагалі не вбачав. Тим самим ігнорується духовний зміст образотворчого мистецтва як відображення сущого у вигляді різних образів. Ще з античності й до наших днів голуб символізує любов і подружню вірність. Голуби, особливо парні – загальновідомий зооморфний образ нареченого і нареченої, люблячого подружжя, взагалі – символ кохання і шлюбу, що знайшло широке відображення у фольклорі й образотворчому мистецтві (Уваров 1908, с. 156–157). Парні голуби – це символ сімейної злагоди, а саме слово «згода» писали візантійці на обручках. Зображений на голубці ошийник – символ свійськості, належності, підкорення, покірності, смирення (так, зокрема, тлумачиться ошийник у геральдиці), тобто в цьому разі – шлюбу князя Володимира і візантійської принцеси Анни, про який, як ми з'ясували, ідеться у фресках веж Софії. Але голуб є й символом Святого Духа, частиною культу Хрещення Господня і П'ятидесятниці (дня народження Церкви Христової), він викликає асоціації з голубом Ноя – провісником надії і Спасіння. Прочитується задум: через священний шлюб Володимира й Анни, через хрещення і народження Церкви Русі люд її отримав Спасіння.

У двох верхніх медальйонах зображення втрачено, на їхньому місці реставратори

розташували орнаментальні зображення хрестів-якорів, іконографію яких стилізовано «під давнину». Можна здогадатися, коли це трапилося, адже на момент розчищення фрески в середині XIX ст. в цих медальйонах були унікальні сюжетні зображення, акварельні копії яких опубліковано у згаданому вище альбомі Ф. Солнцева і наведено в монографії Д. Айналлова і Є. Редіна (Айналлов, Редін 1889, с. 130–131). Ці сюжети було знищено під час поновлення Й. Желтонозьким (або кимось з його учнів) стінопису олією у 1851–1853 рр. У реставраційному звіті за 1963 р. сказано: «Велике коло (із зображенням грифона, який терзає василіска. – *Н. Н.*) і орнамент у вузькій частині склепіння записані олією в XIX ст.» (Плющ та ін. 1963, с. 50). Тобто на момент написання монографії Д. Айналлова і Є. Редіна згаданих сюжетів, які фігурують у ній, уже не існувало. Як це пояснити? Річ у тім, що Д. Айналлов і Є. Редін писали свою книгу як пояснювальний текст до альбому Ф. Солнцева, на який вони і посилаються, тому, судячи з усього, обидва верхні медальйони вони згадують, орієнтуючись не на поновлений Й. Желтонозьким стінопис, у якому ці медальйони заповнені намальованим реставратором орнаментом, а на альбом Солнцева, в якому ще бачимо зображені в цих медальйонах давні унікальні сюжети. Згадуючи про втрати, яких зазнали сюжети світських фресок собору під час їх поновлення, М. Сементовський пояснює: «Ці зображення не відновлені тому, що головні їхні контури і фарби зішкрябані під час очищення стін». Далі М. Сементовський свідчить: «Священник Желтонозький давні фрески, що залишилися ще непідмальованими, правильніше сказати, незіпсовані олійним їх замалюванням, дещо виправив, строго дотримуючись давнього фрескового стилю (манери. – *Н. Н.*), котрий він вивчив, працюючи до того в сьому ж соборі. Желтонозький частково і привів давній стінопис собору в той вигляд, у якому нині він перебуває» (Сементовський 1900, с. 100, 105). М. Закревський зазначає, що під час цієї реставрації особливо сильно постраждали унікальні фрески веж: «...Жодні фрески в цьому храмі не постраждали, можливо, стільки під час їх відкриття, під скребками робітників і під час поновлення, під шарами нових фарб, як ці символічні зображення...» (Закревський 1868, с. 815).

Зупинимося на цих, на превеликий жаль, знищених у середині XIX ст. сюжетах, використовуючи малюнок Ф. Солнцева (рис. 2). Іконографія двох горішніх сюжетів, особливо

правого, є унікальною, навіть екзотичною. У лівому сюжеті, що розпочинає й увінчує всю композицію, зображено коронованого царя, який їде на леві, у правому – антропоморфне чудовисько з двома відвернутими одна від одної головами собачого типу. Перший сюжет, як і образи грифонів, чудово корелюється з царською темою, яку ми простежуємо в циклі веж і пов'язуємо з кесарським чином, отриманим за традицією Володимиром, коли він поріднився з Македонською династією візантійських царів. Ця тема засвідчує легітимне «право царювати» Володимира, отримане ним як засновником християнської Київської держави, та її високий статус у міжнародній ієрархії. Це надійно підтверджують монети Володимира, на яких він зображений царем (кесарем) (Никитенко 1999, с. 119–120). Щодо другого сюжету Д. Айналлов і Є. Редін писали, що тут «представлено фантастичне двоголове чудовисько з обличчям людини збоку, що тримає в одній лапі меч» (Айналлов, Редін 1889, с. 130). Р. Демчук побачила в цьому сюжеті «переплетені тіла хижаків, що борються, що архетипічно символізує битву/війну» (Демчук 2014, с. 338). Але насправді хижак не борється, а наче злиті між собою в геральдичній симетрії. Ми углядели тут двоголового вовка, який уособлює двох вовків із зображенням збоку людським обличчям у профіль, причому це чудовисько тримає в лапі спис.

Цар на леві – це доволі рідкісний, але все ж відомий з середньовічних образотворчих джерел символ царства. Щодо цього Д. Айналлов і Є. Редін пишуть: «У рукопису Косми Індикоплова X–XI ст., Синайської бібліотеки № 1186 знаходимо зображення чотирьох царів, що їдуть на чотирьох звірах, котрі за видінням Даниїла (гл. VII, 17–18) є представниками чотирьох царств – Вавилонського, Мідійського, Персидського, Македонського... Зображення царя, що їде на звірі, маємо і в більш ранніх пам'ятках – IV, V ст. на посудинах з так званої скарбниці Атілі... Мотив зображення царя, що їде на звірі, зустрічаємо далі вже серед орнаменту, де він, як і в нас, втрачає своє первісне значення» (Айналлов, Редін 1889, с. 131). У цьому разі автори, дійшовши висновку про суто декоративний характер орнаменту, та й взагалі всього розпису веж, на наше переконання, хибно позбавляють розглядуваний сюжет певного символічного (змістового) наповнення. Але чи має якийсь смисл цей орнамент?

Ми поділяємо думку Р. Демчук, яка вбачає тут символ Нової Русі як новопосталого християнського царства та набуття Володимиром

титулу кесаря (царя). Так само, як і ми, вона вважає сюжет «Цар верхи на леві» складовою частиною композиції «Грифон, що кігтить дракона» (у нашій інтерпретації – «Грифон терзає василіска») (Демчук 2008, с. 121). Дослідниця звертає увагу на те, що аналогічний сюжет «Вершник (цар) на леві» є й на плафоні Палатинської капели XII ст. в Палермо, згадуючи при цьому простежену нами раніше схожу історичну ситуацію, що спричинила сицилійський цикл – одруження норманського короля Рожера II з візантійською принцесою і отримання ним титулу кесаря (Никитенко 1999, с. 120–121).

Те, що розглядувані софійські сюжети в медальйонах не є простою орнаментикою, а мають певний сенс, який корелює із загальним змістом світського циклу веж, доводить розміщений поруч, але дещо нижче, правий медальйон із зображенням фантастичного чудовиська. Нагадаємо, що Айналов і Редін відносять його «до так званого звіриноного, чи тератологічного орнаменту» (Айналов, Редін 1889, с. 131). З цим можна погодитися. Справді, у середньовічному орнаменті дуже поширені різноманітні зображення людей і тварин у фас і профіль, зокрема в заставках та ініціалах – заголовних літерах, причому останні почасти трактовані у вигляді людських фігур, зображень птахів і звірів.

Ці дослідники вказують на близьку, на їхню думку, аналогію софійському сюжету, яку вони знайшли у візантійському Євангелії X ст.: тут міститься мініатюра з симетричним зображенням двох грифонів, що терзають плечі зображеної по пояс людини (рис. 3). Айналов і Редін



Рис. 3. Два грифони терзають людину.
Візантійський ініціал X ст.
(Прорис О. Переверзова)

вказують на опублікований В. Стасовим однаковий, як вони вважають, за змістом мотив фрески: фантастичне двоголове чудовисько з обличчям людини (пор.: Стасов 1887, табл. СХХІІІ, 5).

Проте, хоча за формою ці сюжети в чомусь і перегукуються (однак про це можна говорити з явною натяжкою), навряд чи вони є аналогічними за змістом. Як можна розуміти сюжет вказаної мініатюри? Відомо, що людська фігура – традиційне втілення християнської душі. Судячи з усього, євангельська мініатюра містить мотив боротьби в людині духовного і тілесного, духу і плоті, адже грифон – образ амбівалентний, що натякає на божественне, небесне начало (птах-орел) і людське, земне (тварина-лев). Плечі ж – місце, на якому людина несе весь тягар життя.

По-іншому можна витлумачити розглядуваний фресковий сюжет, аналогії якому ми не знайшли в жодній пам'ятці (рис. 4). Навряд чи можна вважати цей сюжет суто декоративним. Через його складність і незвичність для храмового розпису фреску не просто інтерпретувати, хоча така можливість є. Оскільки Володимир походив зі скандинавського роду Рюриковичів і щойно прийняв християнство візантійського зразка, можемо припустити, що цей сюжет є своєрідним міфологічним реліктом світогляду князя-неофіта і його оточення. Хоча Один не увійшов до пантеону Володимира, наївно вважати, що вони забули богів своїх пращурів, так само, як візантійці-християни не забули античних богів, які набули для них міфологічного



Рис. 4. Двоголова потвора:
збільшений елемент композиції з альбому
Ф. Солнцева

статусу. Як уже сказано вище, ми бачимо тут двоголового вовка з обличчям людини в профіль, що наче «виростає» збоку вовчого тулуба; чудовисько тримає в лапі-руці спис. Звернемо увагу і на такі деталі: довгі морди вовків, які в гарчанні роззявили пащі, звернені в різні боки, і це свідчить на користь емблематичного характеру сюжету. На голові людини, чиє обличчя з важким підборіддям «приладнане» до вовчого тулуба, бачимо насунуту на лоб шапку-шолом, увінчану по гребеню стилізованим зображенням ворона-орла. Вважаємо це аналогом зображень Одіна-вершника у птахоподібному шоломі вендельської доби (рис. 5).



Рис. 5. Бог Одін на коні з круками та змією (бронзова нашоломна пластинка з поховання Вендель-1, Швеція, VII ст.)

На нашу думку, цей сюжет явно містить мотив германо-скандинавського звіриного (тератологічного) стилю, в якому з образом Одіна поєднані парні симетрично розміщені образи хижаків. Саме в такому шоломі, як на фресці, позначеному по гребеню фігурою віщого і могутнього ворона-орла, у середньовічних сюжетах і зображали Одіна – верховного бога скандинавів, бо ці птахи були його символами. Взагалі, два вовки і ворон-орел (або два віщі ворони – Хугін і Мунін) були основними маркерами-атрибути Одіна (Дэвидсон 2008)³. Його часто зображували в орнаменті скандинавів в образі одноокого старця. Орнаментальне мистецтво вікінгів вирізняє особлива енергетика ліній, гротеск, фантастичність образів, асиметричність і пишність композицій. Почасті використовувався комбінований орнамент – тератологія з рослинними узорами і плетінкою. Після прийняття християнства орнаментальна побудова, ритмічно повторювані мотиви та їхнє

³ Звертаємо увагу також на статуєтку «Одін із Лейре» (рис. 6). Парадно вбрана особа сидить на троні, прикрашеному парними головами круків та потвор (вовків?), у якому дослідники вбачають описаний еддиною поетикою трон Одіна – Глідск'яльв. Не всі фахівці ідентифікують персонажа саме з Одінном, але фігурка, безумовно, сидить на троні, який зображує Глідск'яльв – престол володаря Вальгали, «повелителя круків» бога Одіна.

внутрішнє смислове навантаження залишилися незмінними (Ивановская 2008).

Вбачаємо в цьому сюжеті скандинавські впливи і припускаємо зображення тут язичницького родового знака-тотема Володимира, витлумаченого через образ Одіна (В'отана), культ якого був популярним у вікінгів, конунги яких вважали його своїм родоначальником. У германо-скандинавській міфології це верховний бог неба і сонця, батько всіх богів і людей, бог війни і перемоги, бог полювання. Водночас Одін – володар магічних рун і бог мудрості, цар-жрець, «батько поезії» і покровитель історії та скальдів. Тут припускаємо емблематичне зображення двох вовків Одіна – Гері («Жадібний») і Фрекі («Зажерливий»). Давні германці іменовали двох священних вовків Одіна його «собаками», вони не просто звірі, а міфічні істоти, пара, що магічно доповнює одне одного, втілюючи фізичну міць Одіна. Одін – одноокий, і навіть сліпий (мабуть, тому людське обличчя тут у профіль, а око наче заплющене). Він ходить у насунутій на лоб шапці (шоломі), тримає в руках спис Гунгнір – символ військової влади і військової магії.

Відомо, що вовк був тотемом германців, а його назва – ритуальним епітетом воїнського братства, причому не лише в германців, але й у слов'ян і кельтів. З часів В. Татищева у науці існує переконлива версія, що назва племені варягів походить від давньоскандинавського «варги», тобто «вовки». Тотем германців відобразився в сучасних чоловічих іменах: Адольф (Едлервольф – «благородний вовк»), Рудольф («червоний, рудий вовк»),



Рис. 6. Статуєтка з Лейре. Імовірно, «повелитель круків» бог Одін на троні (з розкопок 2009 р., Роскільдський музей, Данія, ≈ 900 р.)

Вольфганг («мандрівний вовк»), Майнольф, Вольдемар, Вольфдїтрих... Саме Вольдемаром називають Володимира скандинавські саги (Джаксон 2012, с. 208–209 та ін.), так, вочевидь, називало князя і його найближче варязьке оточення. Варяги, які ототожнювали себе з вовками, справді носили вовчі накидки на плечах з двома хвостами, перекинутими на груди.

Можна навіть припустити, що в софійському міфологічному сюжеті з двома вовками, що уособлюють Одіна, не просто відобразилось напівварварське світовідчуття – тут закодовано ім'я Володимира як замовника розпису. За середньовіччя ім'я, назва відігравали ключову роль: «Уявлення про те, що ім'я виражає собою природу речі, яку можна осягнути, зрозумівши первісний смисл її назви, зробило етимологічний коментар одним із найбільш загальноприйнятих у середні віки методом пояснення речей. Смисл речі розгадувався в її назві, наче дивний ребус. У звучанні кожного імені відчувалась образна ємкість, що перетворювала певний предмет на багатозначний символ. У пошуках первісного блиску слова, у встановленні вражаючого уяву нерозривного зв'язку речі та її словесного позначення розкривалась глибока внутрішня спорідненість етимологічного і символічного позначення речей» (Средневековый бестиарий 1984, с. 16).

Але все ж таки, як саме цей язичницький сюжет корелює з храмовим розписом, з центральним у цій композиції медальйоном, у якому зображено грифона (емблема Христа), що терзає василіска (емблема диявола)? Відповідаємо: так само – через символіко-метафоричне сприйняття теми хрещення, як і в інших сюжетах веж (згадаймо, зокрема, сюжет «Готські ігри» в північній вежі Софії, в якому гот-християнин бореться з готом-язичником, вбраним у маску песиголовця). Важливо усвідомлювати, що секрет полягав не в тому, що зображували тератологічні персонажі, а в тому, що вони означали.

Зазначимо, що тут, можливо, проводиться паралель між сонячними богами-«всеотцями» Одіном і Христом, покровителями правлячих родів. Одін – бог-родоначальник германсько-скандинавських королівських фамілій, зокрема легендарного королівського роду Вольсунгів, до якого належить і Сігурд (Зігфрід) – знаменитий герой загальногерманського епосу, король країни Нібелунгів. Як головний бог і священний предок королів, Одін успадкував авторитет римських і візантійських імператорів, з яким пов'язувався зображений на його шоломі орел.

Відомо, що скандинави після прийняття християнства в IX–XI ст. ще ціле століття й далі шанували своїх давніх богів (Гуревич 2020). Особливо це стосується Одіна – борця зі злом, якого іноді представляли як змієборця. Зображена в софійському стінописі боротьба грифона і василіска – це боротьба добра зі злом, у чому, вірогідно, і полягає смисл композиції. Тож і сюжет з Одіном тут перетворено на метафору боротьби добра зі злом. Але, оскільки в софійській фресці грифона, що долає василіска, зображено у великому центральному медальйоні, то напрошується висновок: воскреслий Христос є могутніший Бог, ніж смертний Одін, відтіснений на периферію композиції. Будучи потомком Одіна, Володимир відкрив для себе Христа, вивівши свій люд з пільми язичництва до сонячного світла нової віри. Християнство сильніше за язичництво, у конфліктах воно незмінно здобуває перемогу – ось що, як гадаємо, є концептом цієї композиції. Загалом сюжет символізує торжество благих сил, еквівалентне Викупленню (Спокуті).

Утім, сюжет, що символізує Одіна, має і свій позитивний (у християнському розумінні) сенс. Імовірно, «войовничий» сюжет у розпису південної вежі через образ Одіна, що символізує могутність і знатність, встановлює тісний зв'язок хрещення Володимира з його священним родоводом і воїнськими успіхами. Адже війна, що сприймається як ритуальне дійство, доповнює ритуал релігійного навернення. Тут убачаємо зауважений у науці парадокс: хоча давні язичницькі боги стають для новонавернених християн до певної міри «демонами», це ніяк не змінює сутнісного характеру їхнього позачасового надлюдського рівня, і поряд із злотворним аспектом їх сприйняття існує аспект благодійний, навіть тоді, коли він невідомий непосвяченим «людям ззовні» (Генон 2004, с. 211).

Висновки. Тератологічний сюжет виявляє глибинні сакральні й водночас етнічно забарвлені конотації з образом Володимира Великого як коронованого князя-хрестителя і могутнього полководця. Ця концепція накладається на шлюбний лейтмотив світського циклу. У цьому комбінованому сюжеті вперше виявлено зумовлені княжим замовленням Володимира скандинавські впливи, зокрема головний сакральний мотив герmano-скандинавського звіриного стилю (парні поєднання симетричних хижаків і Одіна). Чітко простежується семантична єдність сюжету як із Володимировим тріумфальним циклом веж, до якого він

входить, так і з провідною ідейною концепцією усього храмового комплексу – меморіалу хрещення Русі-України, засновником і будівничим якого був Володимир Великий. У світському циклі веж Софії синтезовано цілком

реалістичну канву відправної події хрещення народу (заручини Володимира й Анни в Константинополі) із її символіко-метафоричним супроводом, тобто сакральним розкриттям цієї теми.

Список використаної літератури

- Айналов Д., Редин Е. Киево-Софийский собор. Исследование древней мозаической и фресковой живописи. Санкт-Петербург, 1889. 157 с.
- Высоцкий С. А. Светские фрески Софийского собора в Киеве. Киев : Наукова думка, 1989. 216 с.
- Генон Р. Символы священной науки. Москва : Беловодье, 2004. 480 с.
- Грбар А. Император в византийском искусстве. Москва : Ладомир, 2000. 328 с.
- Гуревич А. Я. Древние германцы. Викинги. *Избранные труды*. Т. 1. 4-е изд. Москва ; Санкт-Петербург : Центр гуманитарных инициатив, 2020. 352 с.
- Демчук Р. Храм Софії у символічному просторі Русі-України. Київ : Вид. дім «Киево-Могилянська Академія», 2008. 164 с.
- Демчук Р. Химерический бестиарий в стенописи башен Софии Киевской. *Софія Київська: Візантія. Русь. Україна*. Вип. III : зб. наук. пр., присвяч. 170-літтю з дня народження Н. П. Кондакова (1844–1925). Київ, 2014. С. 327–342.
- Джаксон Т. Н. Исландские королевские саги о Восточной Европе. Москва : Ун-т Дмитрия Пожарского, 2012. 779 с.
- Дэвидсон Х. Э. Древние скандинавы. Сыны северных богов. Москва : Центрполиграф, 2008. 224 с.
- Закревский Н. Описание Киева. Москва, 1868. Т. 2. 950 с.
- Ивановская В. И. Скандинавские орнаменты. Москва : В. Шевчук, 2008. 196 с.
- Керлот Х. Э. Словарь символов. Москва : REFL-book, 1994. 608 с.
- Киевский Софийский собор. *Древности Российского государства*. Санкт-Петербург, 1871. Вып. 1, 2, 3. 4 с. + 55 табл.
- Кондаков Н. П. О фресках лестниц Киево-Софийского собора. *Записки Русского археологического общества*. 1888. Т. 3, вып. 3 и 4. С. 287–306.
- Нікітенко Н. М. Історичні сюжети розпису башт Софії Київської. *Третій міжнародний конгрес україністів* : доп. та повідомл. Харків, 26–29 серпня 1996 р. Київ : Обереги, 1996. С. 205–210.
- Нікітенко Н. М. Свята Софія Київська: новий погляд на її історію, архітектуру та розпис. *Logos: A Journal of Eastern Christian Studies*. Ottawa, 1996. Vol. 37, nos. 1–4. P. 93–188.
- Нікітенко Н. М. Світські фрески Софії Київської: нове датування собору і осмислення сюжетів. *Просемінарії: Медієвістика. Історія церкви, науки і культури*. Київ : Нац. ун-т ім. Тараса Шевченка, 1997. Вип. 1. С. 27–51.
- Нікітенко Н. М. Нові дані до історії хрещення Русі. *Наукові записки НАУКМА*. Київ, 1998. Т. 3 : Історія. С. 4–11.
- Нікітенко Н. М. Світські фрески Софії Київської. Тасмничий код історії. Харків : ФОП Панов А. М., 2017. 248 с.
- Никитенко Н. Н. К атрибуции фрескового цикла башен Софии Киевской. *Российское византиноведение: Итоги и перспективы* : тез. конф. Москва–Ленинград : Наука, 1994. С. 104–106.
- Никитенко Н. Н. О содержании фресковой росписи лестничных башен Софии Киевской. *Памятники культуры. Новые открытия*. Москва : Наука, 1997. С. 117–125.
- Никитенко Н. Н. Русь и Византия в монументальном комплексе Софии Киевской: Историческая проблематика. Київ : Ін-т української археографії та джерелознавства ім. М. С. Грушевського НАН України, 1999. 294 с.
- Никитенко Н. Н., Семенцова Р. В. Триумфальний фресковий цикл в куліте на церкваті «Св. Софія» в Києві. *Археологія*. Софія, 1996. № 1. С. 49–54.
- Плющ О. Ф., Мамолат Е. С., Ерко А. Ф., Бабюк В. И. Материалы по обследованию состояния живописи в южной башне Софии Киевской и проектные предложения по ее реставрации. 1963 год. *Науковий архів Національного заповідника «Софія Київська»*.
- Сементовский Н. Киев, его святыни, древности, достопамятности и сведения, необходимые для его почитателей и путешественников. Изд. 7-е. Киев, 1900. 254 с.
- Сементовский Н. Сказание о ловах великих князей киевских. *Галерея киевских достопримечательных видов и древностей*. Киев, 1857. С. 77–100.
- Средневековый бестиарий = The Medieval Bestiary / автор вступ. ст. и коммент. К. Муратова. Москва : Искусство, 1984. 242 с.
- Стасов В. Славянский и восточный орнамент по рукописям древнего и нового времени. Санкт-Петербург, 1887. 257 с.
- Уваров А. С. Христианская символика. Москва, 1908. 212 с.
- Шарлемань Н. В. Природа и люди Киевской Руси. Воспоминания. Автобиографии. Переписка / сост., автор предисл. и коммент. В. Ульяновский. Киев : Антиквар, 2015. 1136 с.
- Nikitenko N. Secular Frescos of St. Sophia of Kiev: a new attribution. *Proceedings of 22nd International Congress of Byzantine Studies*. Sophia, 22–27 August 2011. Vol. III. P. 406.
- Aynalov, Dmitriy, and Yegor Redin. 1889. *Kiyevno-Softyyskiy sobor: Issledovaniye drevney mozaicheskoy i freskovoy zhivopisi [Kyiv-Sophia Cathedral: Research of the olden mosaic and fresco painting]*. St. Petersburg [in Russian].
- Cirlot, Juan Eduardo. 1994. *A dictionary of symbols*. Moscow: REFL-book [in Russian].
- Davidson, Hilda Roderick Ellis. 2008. *Drevnye skandinavyy. Syny severnykh bogov [The ancient Scandinavians. The sons of Northern gods]*. Moscow: Tsentrpoligraf [in Russian].
- Demchuk, Ruslana. 2008. *Hram Sofii u symvolichnomu prostori Rusi-Ukrainy [The Temple of Sophia in the symbolic space of Rus-Ukraine]*. Kyiv: Kyiv-Mohyla Academy [in Ukrainian].
- _____. 2014. "Himericheskiy bestiariy v stenopisi bashen Sofii Kievskoy [The chimerical bestiary in the wall paintings of the towers of St. Sophia of Kyiv]." In *Sofia Kyivska: Vizantiia. Rus. Ukraina. Vyp. III : zb. nauk. prats, prysviachena 170-littiu*
- z dnia narodzhennia N. P. Kondakova (1844–1925) [Sophia of Kyiv: Byzantium. Russia. Ukraine. Issue III: a collection of scientific works dedicated to the 170th anniversary of the birth of N. P. Kondakov (1844–1925)]*, 327–42. Kyiv [in Russian].
- Grabar, Andre. 2000. *L'Empereur dans l'art Byzantin [The Emperor in the Byzantine art]*. Moscow: Ladomir [in Russian].
- Guénon, Rene. 2004. *Simvoły sviaschennoi nauki [The symbols of the Holy Science]*. Moscow: Belovode [in Russian].
- Gurevich, A. 2020. "Drevnie germantsy. Vikingi [The Olden Germans. Vikings]." In *Izbrannyye trudy [Selected Works]*, vol. 1. Moscow; St. Petersburg: Tsentr gumanitarnykh initsiativ [in Russian].
- Ivanovskaya, V. 2008. *Skandinavskie ornamenti [Scandinavian ornaments]*. Moscow: V. Shevchuk [in Russian].
- Jackson, T. 2012. *Islandskie korolevskie sagi o Vostochnoi Evrope. [The Icelandic Royal Sagas on Eastern Europe]*. Moscow: Universitet Dmitriya Pozharskogo [in Russian].

- “Kievskiy Sofiiskiy sobor [St. Sophia Cathedral of Kyiv].” 1871. In *Drevnosti Rossiiskogo gosudarstva [Antiquities of the Russian State]*, 1, 2, 3 + 55 tab. St. Petersburg [in Russian].
- Kondakov, N. 1888. “O freskah lestnits Kievo-Sofiyskogo sobora [On the frescoes of the staircases of Kyiv Sophia Cathedral].” *Zapiski Russkogo arkhelogicheskogo obshchestva [The notes of the Russian Archeological Society]* 3, issue 3 and 4: 287–306 [in Russian].
- Muratova, Kseniya. 1984. *The Medieval Bestiary*. Author of the introductory article and comments K. Muratova. Moscow: Iskustvo [in Russian].
- Nikitenko, Nadiia. 1994. “K atributsii freskovogo tsikla bashen Sofii Kievskoy [To the attribution of the fresco cycle of the towers of St. Sophia of Kyiv].” In *Rossiyskoe vizantinovedenie: Itogi i perspektivy [The Russian Byzantine studies: results and perspectives. Conference theses]*, 104–6. Moscow-Leningrad: Nauka [in Russian].
- _____. 1996a. “Istorychni suzhety rozpysu basht Sofii Kyivskoi [The historical plots of the painting in the towers of St. Sophia of Kyiv].” In *Tretii mizhnarodnyi konhres ukrainistiv. Dopovidi ta povidomlennia [The third international congress of Ukrainists. Reports and communications]*, 205–210. Kharkiv, 26–29 September, 1996. Kyiv: Oberehy [in Ukrainian].
- _____. 1996b. “Sviata Sofiia Kyivska: novyi pohliad na yii istoriiu, arkhitekturu ta rozpys [Saint Sophia of Kyiv: a new view on its history, architecture and painting].” *Logos: A Journal of Eastern Christian Studies* 37, nos. 1–4: 93–188. Ottawa [in Ukrainian].
- _____. 1997a. “Svitski fresky Sofii Kyivskoi: nove datuvannia soboru i osmyslennia suzhetyh [The secular frescoes of St. Sophia of Kyiv: new dating of the cathedral and comprehending of plots].” *Proseminarii: Mediievistyka. Istorii tserkvy, nauky i kultury [Proseminarium: Medieval Studies. History of the church, science and culture]* 1: 27–51. Kyiv: Taras Shevchenko National University of Kyiv [in Ukrainian].
- _____. 1997b. “O sodержanii freskovoy rospisi lestnichnykh bashen Sofii Kievskoy [On the content of the fresco painting of the staircase towers of St. Sophia of Kyiv].” In *Pamyatniki kultury. Novyie otkryitiya [The monuments of culture. New findings]*, 117–25. Moscow: Nauka [in Russian].
- _____. 1998. “Novi dani do istorii khreshchennia Rusi [New data on the history of Rus’ baptismal].” *Naukovi zapysky NaUKMA [NaUKMA Research Papers. History]* 3: 4–11. http://ekmair.ukma.edu.ua/bitstream/handle/123456789/10112/Nikitenko_Novi_dani_do.pdf [in Ukrainian].
- _____. 1999. *Rus’ i Vizantiia v monumental’nom komplekse Sofii Kievskoi: Istoricheskaia problematika* [Rus and Byzantium in the monumental complex of St. Sophia of Kyiv: Historical issues]. Kyiv: M. S. Hrushevsky Institute of Ukrainian Archeography and Source Studies [in Russian].
- _____. 2011. “Secular Frescos of St. Sophia of Kiev: a new attribution.” In *Proceedings of 22nd International Congress of Byzantine Studies* 3: 6. Sophia, 22–27 August 2011.
- _____. 2017. *Svitski fresky Sofii Kyivskoi. Taiemnychi kod istorii [The secular frescoes of St. Sophia of Kyiv. The mysterious code of history]*. Kharkiv: FOP Panov A. M. [in Ukrainian].
- Nikitenko, Nadiia, and Ruslana Sementsova. 1996. “Triumfalniyat freskov tsikl v kulite na tserkvata “Sv. Sofiya” v Kiev [The triumphal fresco cycle in the towers of St. Sophia church in Kyiv].” *Arheologiya [Archeology]* 1: 49–54. Sofiya [in Bulgarian].
- Plyusch, O., Mamolat, E., Erko, A., and Babyuk, V. 1963. *Materialyi po obsledovaniyu sostoyaniya zhivopisi v yuzhnoy bashne Sofii Kievskoy i proektnye predlozheniya po ee restavratsii. 1963 god. Kiev. Nauchnyi arkhiv Natsionalnogo zapovednika “Sofia Kievskaiia” [Materials on examining the state of painting in the southern tower of St. Sophia of Kyiv and project proposals for its restoration. The year of 1963. Kyiv. The Research Archive of “St. Sophia of Kyiv” National Conservation Area]* [in Russian].
- Sementovskiy, N. 1857. “Skazanie o lovah velikih knyazey kievskih [The legend of the hunting of the Great Dukes of Kyiv].” In *Galereya kievskih dostoprimechatelnykh vidov i drevnostey [The gallery of Kyiv sights and antiquities]*, 77–100. Kyiv [in Russian].
- _____. 1900. *Kiev, ego svyatyni, drevnosti, dostopamyatnosti i svedeniya, neobhodimyie dlya ego pochitateley i puteshestvennikov [Kyiv, its shrines, antiquities, memorabilia and information necessary for his admirers and travelers (7th ed.)]*. Kyiv [in Russian].
- Sharleman, N. 2015. *Priroda i lyudi Kievskoy Rusi. Vospominaniya. Avtobiografii. Perepiska [Nature and people of Kyivan Rus. Memories. Autobiography. Correspondence]*. Kyiv: Antikvar.
- Stasov, V. 1887. *Slavyanskiy i vostochnyy ornament po rukopisyam drevnego i novogo vremeni [Slavic and oriental ornament based on manuscripts of ancient and modern times]*. St. Petersburg [in Russian].
- Uvarov, A. 1908. *Hristianskaya simvolika [Christian Symbolism]*. Moscow [in Russian].
- Vysotskiy, S. 1989. *Svetskie freski Sofiyskogo sobora v Kieve [Secular frescoes of St. Sophia Cathedral in Kyiv]*. Kyiv: Naukova dumka [in Russian].
- Zakrevskiy, N. 1868. *Opisanie Kieva [The description of Kyiv]*. Vol. 2. Moscow [in Russian].

Nadiia Nikitenko

TERATOLOGICAL PLOT OF THE ORNAMENT IN THE SOUTH TOWER OF ST. SOPHIA OF KYIV

St. Sophia of Kyiv, built in 1011–1018 at the turn of the reigns of Volodymyr the Great and Yaroslav the Wise, has preserved a large number of unique secular frescoes. Their customer was Volodymyr, who owns the idea of the temple, which is reflected in the mosaics and frescoes. A triumphal fresco cycle is unfolding in the two stair towers which, according to the Byzantine tradition, glorifies its customer. The frescoes tell about a dynastic marriage between Prince Volodymyr the Great and the Byzantine Princess Anna Porphyrogenitus at the turn of 987–988, which initiated the baptism of the Kyivan State. The cycle consists of narrative historical and symbolic (ornamental, zoomorphic, and teratological⁴) plots. The central composition of a symbolic nature is a mysterious teratological plot of five interconnected medallions placed on the vault of the south tower. This combined plot traces the Scandinavian influences caused by Volodymyr’s princely order, which are present in the unique emblematic image of god Odin with two wolves. The decoding of the plot reveals

⁴ Teratology is a style of medieval graphic art (in ornaments, miniatures, initials, etc.), which is based on the accumulation of terrible fantastic images, animal, zoomorphic and anthropomorphic motives.

its semantic unity both with the triumphant fresco cycle of towers, which it is a part of, and with the ideological concept of the whole temple complex as a memorial of the baptism of Rus-Ukraine, the founder and builder of which was Volodymyr the Great. The plot reveals deep sacred and at the same time ethnically colored connotations with the image of Volodymyr as a crowned prince-baptizer and a powerful military leader. This concept fits into the general marital leitmotif of the secular cycle. The frescoes of the towers present not only a completely realistic outline of the initial event of the baptism of the people (the engagement of Volodymyr and Anna) but also a corresponding symbolic and metaphorical disclosure of this theme.

Keywords: St. Sophia of Kyiv, dating of the cathedral, secular frescoes of towers, historical and symbolic plots, dynastic marriage of Volodymyr and Anna, marriage motive of frescoes, central teratological plot, semantic code.

Матеріал надійшов 02.03.2021



Creative Commons Attribution 4.0 International License (CC BY 4.0)