

Надія Нікітенко

КНЯЖИЙ ТРИЗУБ НА ФРЕСКАХ І В ГРАФІТІ СОФІЇ КИЇВСЬКОЇ

У статті вперше в науці комплексно розглянуто унікальний феномен зображення на фресках і в графіті Софії Київської княжих тризубів у вигляді кринів, що проливають світло на час спорудження собору і його князя-будівничого. Стилізовані під крин шість тризубів Володимира Великого майстри вписали як окремий знак у центр п'яти великих і значущих сцен фрескового декору «митрополії руської», що інспірували замовники розписів Софії – княже подружжя христителів Русі Володимир і Анна. Два тризуби Володимира, накреслені його дружинниками, виявлено в графіті Софії. Так само, як найдавніші датовані графіті на її стінах, мозаїки та фрески, княжі тризуби підтверджують висновок про заснування її у 1011 р. Володимиром Великим, за часів якого собор було зведено та прикрашено мозаїками і фресками. Тризуб Володимира на стінах Софії є знаком його власності на храм та прославлення в очах сучасників і нащадків.

Ключові слова: Софія Київська, Володимир Великий, Ярослав Мудрий, фрески, графіті, княжі тризуби.

Постановка проблеми. На фресках початку XI ст. у Софії Київській є низка вельми оригінальних орнаментальних сюжетів у вигляді кринів, виділених як окремі композиції, «вставлені» в центр великих оповідальних сцен релігійного і світського характеру. Ці орнаментальні сюжети не були предметом спеціальної дослідницької уваги, хоча вони утворюють унікальний цикл і мають, без перебільшення, велике історичне та мистецьке значення у світовому і національному контекстах.

Метою статті є виокремити згадані сюжети в загальній системі розпису, розглянути та витлумачити їхню семантику в контексті ідейно-декоративної програми собору.

Методологічною основою дослідження слугує аналіз зображень тризуба на стінах собору крізь призму змісту і семантики великих фрескових наративів і їх сюжетів, а також аналіз найдавніших графіті із зображенням тризуба.

Виклад основного матеріалу. Серед орнаментальних мотивів Софії Київської привертає увагу велика вертикально орієнтована композиція, утворена пластичним стеблом в'юнка лози, яка вгорі завершується рослинними пагонами, що в одних випадках спіралеподібно закручені, а в інших – ні (рис. 1). Тут використано поширені орнаментальні елементи, але загалом вони утворюють оригінальну композицію, в основі якої – архаїчний мотив стилізованого якоря та крина (крин – лілея, церк., ст.-слов. *кринь* від грецьк. *κρίνον*). Ця орнаментальна композиція,

яка раніше не була предметом окремого дослідження, безсумнівно, перебуває в тісній взаємодії з сюжетами живопису, в яких вона застосована. Ми знаходимо її в чотирьох фресках дияконика, декорованого сюжетами Богородичного циклу, і в п'яті – на фресці північної сходової вежі, яка входить до світського циклу, який розповідає про укладення династичного союзу князя Володимира і візантійської принцеси Анни. Ніде більше в Софії цього орнаментального мотиву немає, що змушує уважно придивитися до згаданих сюжетів, розміщених у «княжій» зоні храму. В інших храмах візантійського кола, а також у пам'ятках образотворчого та вжиткового мистецтва крини зазвичай «закорвані» в плетиві орнаментів. Загалом вони символізують Древо Життя, яке стало прообразом хреста. У Київській Русі крини вочевидь вплинули на графіку княжих тризубів. Річ у тім, що лілея – відомий геральдичний символ вищої світської влади, і цей символ бере свій початок від державців-христителів. Саме лілею зробив у V ст. атрибутом королівської влади король франків Хлодвіг як символ очищення свого народу хрещенням. З X ст. лілея стала родовою емблемою сучасників раннях Рюриковичів французьких Капетингів – останні також намагалися поріднитися з Македонською династією через принцесу Анну, яка стала дружиною князя Володимира. У Візантії лілея як символ влади від Бога була знаком належності до імператорського роду і як атрибут царської влади увінчувала корони,

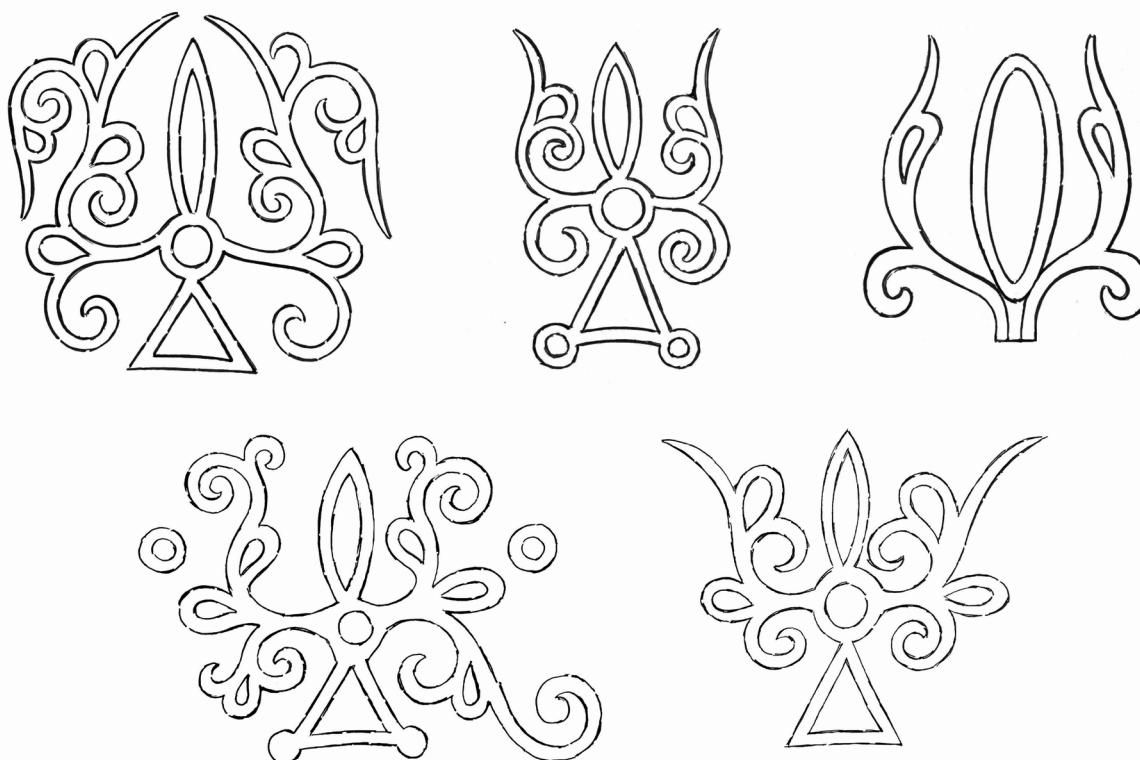


Рис. 1. Крини-тризуби на фресках XI ст. Софії Київської. Прориси художника-реставратора Л. Колодницького

скіпетри і держави в руках імператорів. Так само трипелюсткова лілея увінчує корону і скіпетр хрестителя Русі Володимира Святославича на його монетах, де він представлений у царському орнаті. Бачимо трилисники і на шиферному різьбленому парапеті чоловічої (південної) половини княжих хорів Софії Київської: їх вписано у верхню частину розпростертих крил геральдичного орла, що позначав у Візантії речі царських осіб, церемоніальні вбрання яких з таким знаком мали спеціальну назву «орлів» (Кондаков 1906, с. 38). Знаменно, що цей парапет розміщено над княжим груповим портретом, який ми визначили як портрет родини Володимира. На цьому портреті Володимир і Анна фігурували в царському вбранні, причому плащ-корзно Володимира прикрашали орли в медальйонах (Нікітенко 1999, с. 42–52). Отже, стінопис Софії Київської дає можливість висунути припущення, що саме трипелюсткова лілея – священна квітка, контамінована з родовим двозубом Рюриковичів, який стоїть на печатках Святослава Хороброго, стала основою княжого тризуба його сина Володимира після одруження останнього з візантійською царівною Анною та хрещення ним Русі наприкінці X ст.

Прикметно, що розквітла геральдична лілея в Софії Київській має вигляд саме того тризуба, який досить виразно асоціюється з княжим

знаком Володимира Великого (рис. 1). Цей знак знаходимо на його монетах, вірчих грамотах і цеглі-плінфі з Десятинної церкви. Хоча є чимало версій, які пояснюють походження та суть тризуба, певно, що за широкого спектра значень тризуба всі вони з архаїчних часів тяжіють до символіки дарованої небесами сильної вищої влади.

Отже, в універсальному значенні крин – це архаїчний мотив Древа Життя, що набув нового християнського змісту і злився з ідеєю хреста. У християнстві Древо Життя несе символіку Євхаристії, Царства Небесного і Христа як Спасителя. Водночас лілея – відомий біблійний символ Богоматері, оскільки вона символізує царственість, чистоту, ніжність і цноту. Також у середньовічній емблематиці лілея, що символізувала світло і родючість, є символом Благовіщення (Апостолос-Каппадона 2000, с. 126; Холл 1999, с. 333–334; Королев 2005, с. 550–551). Можна навести непоодинокі приклади зображення лілеї в Богородичних сюжетах середньовічного монументального живопису. Зокрема, зображення лілеї бачимо біля підніжжя трону Богородиці в мозаїці церкви Сант Аполінаре Нуово в Равенні (VI ст.), на троні Богородиці в мозаїці Софії Константинопольської «Імператори Константин і Юстиніан підносять дари Богородиці» (II пол. X ст.), на покрові ложа Богородиці у фресковому сюжеті «Різдво Богородиці»

(церква св. Пантелеймона в Нерезі, Македонія, 1164 р.), на покрові трону в сценах «Богоматір з Немовлям» і «Благовіщення» (церква св. Георгія в Курбіново, Македонія, 1191 р.). Принагідно згадаймо Акафіст Богородиці: «Радуйся, осідку преславний сущого на серафимах» та ін.

Цікаво, що в мозаїках Софії Київської «Євхаристія» і «Святительський чин» також є зображення кринів: у першій сцені вони утворюють золоті хрести на пурпуровій габі престолу (престол, як відомо, є символом Богоматері: «Радуйся, бо Ти стала престолом царя – Господа», – співається в Акафісті), у другій – золоті крини є основними елементами орнаменту: їх або вписано в чотирикутники (символи землі), або вони декорують зовні сторони останніх – тут вочевидь втілено мотиви Богородиці – Церкви земної. Такі самі хрести-крини позначають мафорій Богоматері на вівтарній фресці в Софії Охридській (бл. 1040 р.).

Але в усіх названих вище випадках орнаментальне зображення лілеї-крини має універсальну символіку і не має геральдичного характеру, яким позначені софійські тризуби. Найвиразніше мотив лілеї-крини звучить у фресковому розписі дияконика Софії Київської, присвяченого Богоотцям Якому та Анні. Фресковий цикл дияконика є унікальним за своєю повнотою і збереженістю: з десяти сцен збереглося дев'ять. Розлогий протоєвангельський цикл дияконика позначений пафосом християнського просвітлення, оскільки ідейною домінантою цього циклу стала тема Благої вісті, принесеної ангелом від Бога Діві Марії та «народу обраному». З візантійських і давньоруських джерел відомо, що в дияконіку слухало літургію і причащалося правляче (в Русі – великокняже) подружжя, тому дияконик присвячений праведній родині, яка подарувала світові Богородицю – Церкву (Нікітенко 1999, с. 202–203).

На моє переконання, ідейна програма стінопису дияконика відобразила в собі універсальні духовно-релігійні та місцеві церковно-політичні запити. Орієнтуючись на візантійські прецеденти та пізніші давньоруські аналоги, я розглядаю живопис дияконика в актуальному для тих часів контексті прославлення рівноапостольного діяння княжого подружжя хрестителів Русі – Володимира та Анни, причому цей контекст не є автономним, оскільки він іманентно переплетений із суто релігійним тлумаченням циклу. Цей контекст тісно пов'язується з присвяченням дияконика, адже Богородиця – Цариця Небесна – вважалася покровителькою державців і архієреїв, оскільки була по батькові від роду царського, а по матері – архієрейського.

Невипадково біля входу в дияконик Софії фігурує величне фрескове зображення Богоматері Оранти (рис. 2). Смісл цього образу пояснюють слова візантійського патріарха Фотія в його гомілії на відкриття Нової базилики в Константинополі: «Діва, яка здійняла за нас пречисті руки, посилаючи цареві спасіння і на ворогів подолання» (Айналов, Редин 1889, с. 40–41). У «Слові на Благовіщення» імператор Лев VI Мудрий, прадід київської княгині Анни, дружини князя Володимира Великого, іменує Богоматір імператрицею, котрій цар завдячує своїм царством (Лазарев 1986, с. 73). Таке розуміння образу Богородиці принесли в Київ Анна та її оточення, до якого входили представники візантійської культурної еліти (Нікітенко 2006, с. 301–311).



Рис. 2. Богоматір Оранта. Фреска біля входу в дияконик

На користь такого тлумачення софійського протоевангельського циклу свідчить уже сама специфіка підбору його сюжетів. Їх розміщено попарно у чотири реєстри, і вони традиційно читаються як книга: зліва направо і зверху вниз. *Верхній реєстр*: «Благовіщення Якиму» – «Благовіщення Анні»; *другий реєстр*: «Зустріч біля Золотих воріт» – «Різдво Марії» (апсида), «Введення в храм» – «Вручення Марії кокцину і пурпуру» (віма, сцени розміщено одну під одною); *третій реєстр*: «Заручини Марії та Йосифа» – «Благовіщення біля колодязя»; *четвертий реєстр*: «Благовіщення біля пряжки» – «Цілування Марії та Єлисавети». Отже, усього сцен десять, з них чотири присвячені темі Благовіщення, і вони розпочинають і завершують фресковий цикл. Сюжетний репертуар циклу відповідає відправам на Різдво Богородиці і на Благовіщення, що робить акцент на темі народження Церкви, уособленою образом Богородиці.

Свого часу знаний мистецтвознавець-візантиніст В. Лазарев, зауваживши, що протоевангельський цикл Софії Київської є незвичним для розпису диякоників (у давньоруських храмах він найчастіше локалізується в жертovníках), угледів у цьому зв'язок з княжим замовленням, що позначилося на присвяченні дияконика св. Анні (Лазарев 1960, с. 51). Всі зображені тут події відбуваються в ангельському світі, бо в куполі дияконика фігурують чотири архангели. Розгортання подій розпочинається Благовіщенням Богоотцям – Якиму (цю сцену втрачено) та Анні про прийдешнє народження Діви Марії. Останній сюжет ще називають «Плач Анни про неплідність», адже ангел явився Анні, коли вона благала Бога дати їй дитину.

Благовіщення Анні символічно прообразовує Благовіщення Богородиці, яке ілюстроване двома сценами – «Благовіщення біля колодязя» та «Благовіщення біля пряжки». Перша сцена втілює подію, що безпосередньо передувала Благовіщенню, тому її ще називають «Передблагівіщенням». Київський контекст розпису дияконика простежується у двох сценах, намальованих на південній стіні перед апсидою (вівтарним півкрусом). Вони ілюструють головні події дитинства Марії – «Введення в храм» і «Вручення Марії кокцину і пурпуру». В основі першого сюжету лежить переказ про те, як батьки Пресвятої Богородиці св. Яким та Анна, будучи бездітними, дали обіцянку, що якщо в них народиться дитина, то вони віддадуть її на службу Богові в Єрусалимський храм. Господь Бог вислухав їхні молитви і дав їм доньку. Коли їй виповнилося три

роки, батьки привели її до храму і віддали в руки первосвященника Захарії, батька св. Іоанна Предтечі. Тут Пресвята Богородиця перебувала тривалий час аж до заручин зі св. Йосифом. У храмі Марія вела життя ангельське, пробуваючи в спілкуванні з ангелами, і ангел небесний приносив їй їжу. Ліворуч угорі на фресці зображено Марію, що сидить на верхніх сходинках храму, а з неба ангел подає їй їжу. Біля сходів зображено розквітлу лілею. Фреска нагадує про величання Богородиці в присвяченому їй гімні-Акафісті «Лествицею Небесною», що поєднує людей з Богом – «Нею бо сходить Бог». Підвалиною сходів слугує кам'яна стіна храму з відчиненими дверима, що означає: шлях на небо лежить через Богородицю – Церкву земну.

Невипадково під цією сценою на найкращій видноті розміщено фреску «Вручення Марії кокцину і пурпуру». Це свідчить про особливе значення цього сюжету в програмі розпису дияконика, що містить натяк на вищу місію княжого подружжя хрестителів Русі-України. Дія на фресці відбувається біля вівтаря, до якого рухається процесія. За Марією, яка йде попереду, на віддалі від усіх (знак віддалення її від гріховного світу), прямують її батьки та священники Єрусалимського храму. Первосвященник рвучким рухом вручає Марії клубок пряжі і пурпурну фарбу для виготовлення храмової завіси. Завіса – символ розділення на духовне і мирське, праведне і грішне, бо вона закривала вхід до Святого Святого. На стіні храму, біля Марії, зображено розквітлу лілею.

Розквітла лілея-тризуб декорує зображення архітектури ще на двох фресках у дияконіку: «Заручини Марії та Йосифа» і «Цілування Марії та Єлисавети» (рис. 3, 4). Оскільки лілея – символ Пречистої Діви Марії, на всіх чотирьох фресках її зображено поруч із Богородицею. Причому, якщо на фресці «Введення в храм» лілея біля сходів натякає на Богоматір Лествицю Небесну, лілея на фресці «Вручення Марії кокцину і пурпуру» на стіні біля плеча Діви Марії, між її пурпуровим мафорієм і золотим німбом, є алюзією на Богородицю як Царствія Нерушиму Стіну, то лілея на стіні біля лона Марії в сцені «Заручини Марії та Йосифа» – символ Невісти неневідної. Пригадуються слова Богородичного Акафісту: «Радуйся, що Ти стала одруженою невістою, але подружжя не зазнала, оставшись невістою-дівою-неторкненою». Це вислів про велике таїнство Марії: вона у своїм подружжі – перед народженням Ісуса, у часі його народження і по його народженні – була й залишилася дівою, Приснодівою.



Рис. 3. Крин-тризуб на фресці «Заручини Марії та Йосифа». Дияконик



Рис. 4. Крин-тризуб на фресці «Цілування Марії та Єлизавети». Дияконик

Зрештою, в сцені «Цілування Марії та Єлисавети», де лілею зображено на стіні палацу, з-за прочинених дверей якого визирають дівчата-служниці, вочевидь міститься алюзія на прославлення Діви Марії в Акафісті Богородиці: «Маючи Бога в лоні своєму, поспішає Діва до Єлисавети, а дитя тієї, як тільки почуло її привітання, зраділо і заворушилось, і тим, наче піснями, Богородицю привітало: Радуйся, галузко рослини нев'янущої, радуйся, бо Ти придбала плід безсмертний». Отже, можемо констатувати безперечний символічний зв'язок крину-лілеї з образом Богоматері як Церкви земної.

П'яту лілею-тризуб зображено в північній сходовій вежі (нею підіймалася на хори княгиня з почтом), де представлено коронаційний вихід візантійської принцеси Анни під час заручення її з Володимиром у Константинополі (рис. 5). Стіну імператорського палацу, на тлі якої відбувається вихід, виразно декорують два крини-тризуби: в один із них наче «вписано» царівну Анну – наречену Володимира, другий – біля візантійських принцес Зої, Феодори, Євдокії, племінниць Анни, які складають почет царственої нареченої. Відомо, що крин-лілея з глибокої

давнини є атрибутом нареченої, символом її чистоти і цноти. У Пісні над піснями лілея є символом кохання жениха і його нареченої, що тлумачаться в християнстві як Христос і Церква, але, однак, вони асоціюються з цілком земними людьми, шлюб яких порівнюється з їхнім нерозривним небесним союзом. Уже сама по собі кількість кринів-тризубів (5) у розписі Софії свідчить про їхній зв'язок з числовою символікою *Niēgos hamos* (священного шлюбу неба і землі), позначеного в християнській символіці числом 5, оскільки 1 – символ єдиного Бога, а 4 – символ чотирьох кінців землі.

Отже, стінопис Софії Київської дає можливість висунути припущення, що саме трипелюсткова лілея – священна квітка, контамінована з родовим двозубом Рюриковичів, який зберігся на печатках Святослава Хороброго, стала основою княжого знака Володимира Святославича після його одруження з візантійською царівною Анною та хрещення ним Русі наприкінці X ст. Як зазначає професор С. Шелухін, на одній з монет братів Анни – імператорів Василя II і Костянтина VIII – вони зображені обабіч тризуба, в якому середній зуб протягнуто вгору і на кінці його

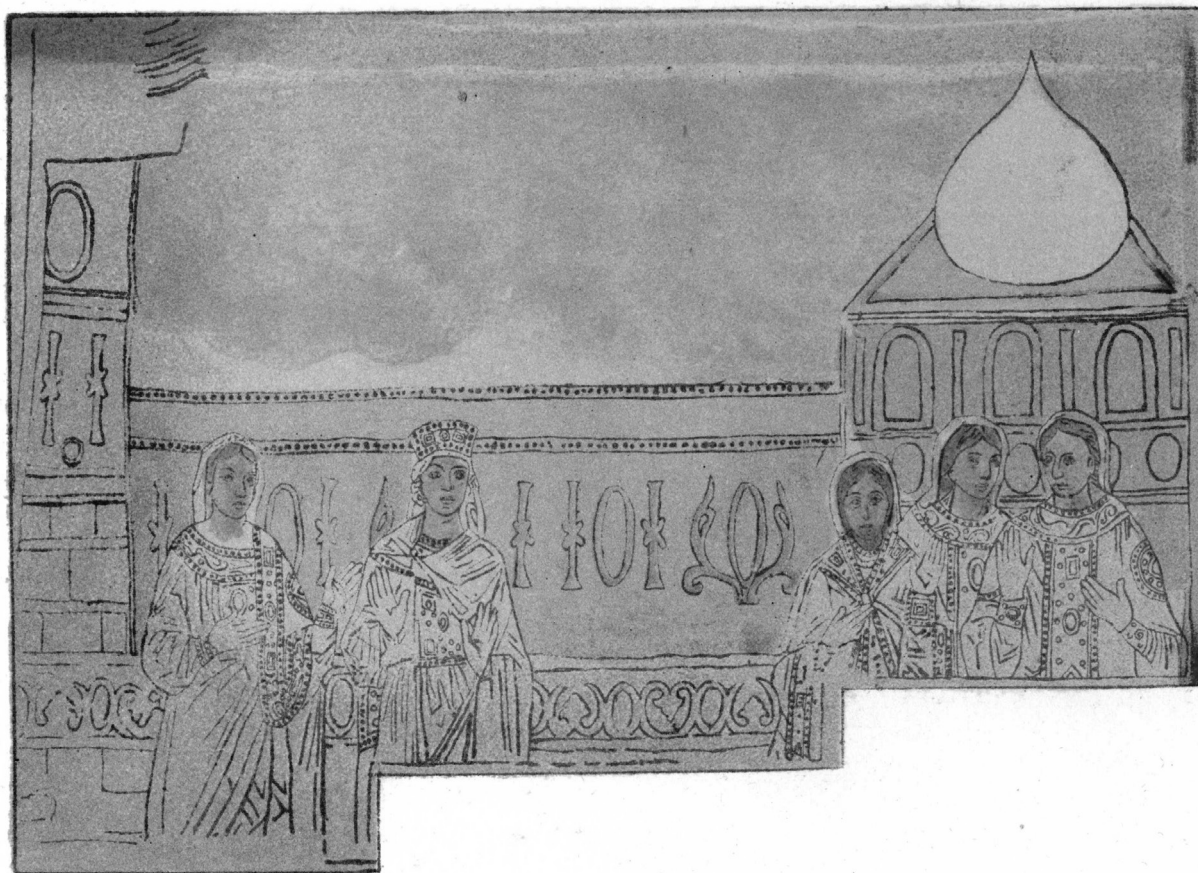


Рис. 5. Коронаційний вихід принцеси Анни. Фреска північної вежі в замальовці Ф. Солнцева

додано три хрести. Сергій Шелухін (1934, с. 13–14) убачав у цьому сполучення хреста з тризубом. Як відомо, є не менше сорока різних тлумачень семантики тризуба, але, як зауважено вище, в будь-якому разі цей знак, що існував з давніх-давен у різних народів, був універсальним символом вищої влади, і саме Володимир адаптував його як власний родовий знак, поєднавши тризуб із крином. Вважаю, що, як у християнстві взагалі, тризуб Володимира осмислено в контексті Спасіння, дарованого народу Богом через Його помазаника – великого київського князя. На мою думку, стилізований під крин тризуб вписаний у центр п'яти великих і значущих сцен фрескового декору «митрополії руської», що виразно акцентували замовники розписів Софії – християнські Русі Володимир і Анна.

У геральдичній коронаційній сцені вежі лілея-тризуб символізує чистоту, цноту, царственість Анни як нареченої київського державця, маніфестуючи божественне походження влади християнської Русі, покровительство Христа і Богородиці. Саме ці мотиви зазвичай звучали у величальних акламаціях-проголошеннях під час священних коронаційних церемоній. Недарма царівна Анна та її почет зображені зі здійсненими долонями, розкритими в бік глядача: такі жести супроводжували акламації, означаючи не просто вітання, а духовне сприйняття сакральних проголошень публіки. Зображена на фресці Софії

коронаційна церемонія стверджувала вищу династичну легітимність Рюриковичів, коронованих волею самого «ромейського (римського) народу», представленого жителями Константинополя. Адже у Візантії для того, щоб цар став царем, столичні жителі мали схвалити його кандидатуру лозунгами-акламаціями, один з яких – священний літургійний вигук «Аксіос», тобто «Достойний».

Ще один знак лілеї-тризуба знаходимо в графіті на стіні давньої північної внутрішньої галереї, яку за кількістю виключно воїнських репрезентативних зображень на фресках можна назвати «галереєю воїнів», адже ці знатні за походженням святі воїни-великомученики були покровителями князя і його синів. Унікальне графіті у вигляді перевернутого догори дригом розквітлого тризуба видряпано на зображенні святого воїна, згідно з іншим графіті XI ст. на цій фресці – святого великомученика Меркурія (рис. 6). У середньовічній агіографії й образотворчому мистецтві св. воїн Меркурій, за походженням скіф (так візантійці називали русичів), був римським полководцем і вже після своєї мученицької кончини чудесно вбив Юліана Відступника, з яким асоціювалося язичництво. Зупинимось на зображенні тризуба на цьому образі, який вочевидь містить алюзію на Володимира Святославича. Біля лівої ноги св. Меркурія доволі чітко накреслено княжий знак-монограму з укомпонованими в нього великими літерами «В» і «А»,

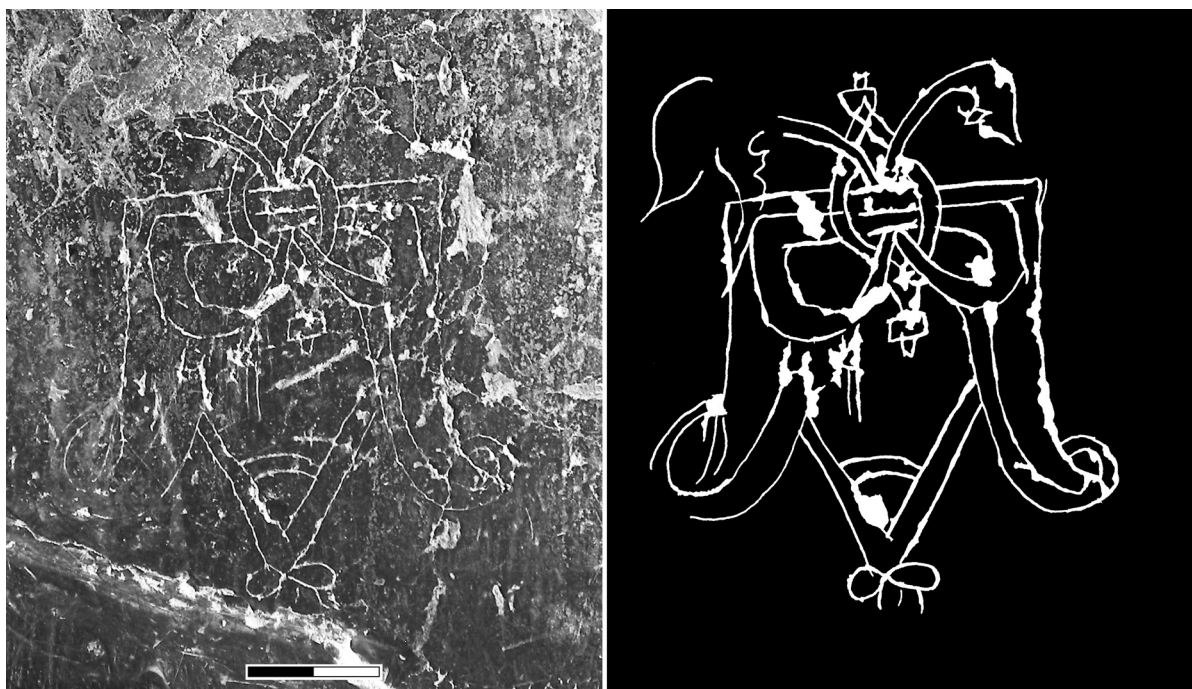


Рис. 6. Тризуб Володимира Святославича. Графіті на зображенні св. Меркурія в північній зовнішній галереї. Світлина і прорис В. Корнієнка

покладеними в основу знака в дзеркальній симетрії, причому літера «В» переплетена з мигдалевидним овалом, кінці якого завершуються хрестами. Літери в античних і середньовічних (візантійських і латинських) монограмах на монетах і печатках іноді називають у скороченій формі імена й титули правителів. На цих артефактах, як і в рукописах, усічення зазнав кінець слова (суспензія), або з нього вилучали ті чи інші середні елементи (контракція), хоча досить часто скорочення слова йшло нетрадиційним шляхом, тому можливі різні варіанти реконструкцій написів (Степанова 2006). Літери «В» і «А» в цьому графіті можна розшифрувати як «Володимир автократор (самодержець)», адже Володимир величається царським титулом «автократор» на його печатці-моливдовулі, знайденої у Білогірщині (Соловьев 1947, с. 31–44). Невипадково цей тризуб із монограмою асоціюється з княжим знаком Володимира Святославича, причому вже померлого, оскільки знак перевернуто верхівкою донизу, тож таке зображення означає, що знак належить князю-небіжчику.

Сергій Висоцький не атрибував цей знак, вказавши, що повних аналогій йому серед княжих знаків не виявлено (Высоцкий 1966, с. 110–111). В'ячеслав Корнієнко визначає його як монограму Бориса Володимировича. Дослідник, посилаючись на результати сучасних досліджень, вважає, що представлена на фресці форма тризуба притаманна першій половині XI ст., а сам тризуб тяжіє до Володимирового, що є на вірчих знаках цього князя. Оскільки середній зубець завершується крином, а княжий знак із таким завершенням ще не траплявся у сфрагістиці, цей тризуб, як він припускає, міг належати Борису Володимировичу, який мав царський сан. За висновком В. Корнієнка, «перегорнутий тризуб указує, що на момент виконання князя вже не було в живих, тож графіті виникло невдовзі після смерті Бориса Володимировича у 1015 р. на стіні фундованої батьком у 1011 р. митрополичої резиденції, чий стінопис прославляє родину Володимира» (Корнієнко 2014, с. 199–200; 2019, с. 63–66). Утім, тризуб Бориса наці не відомий, імовірно, він його і не мав, адже княжий тризуб – це знак власності на певну землю чи храм, а їх юний княжич як нащадок батька не встиг отримати перед своєю загибеллю. Щоправда, згідно з літописними джерелами, Борис отримав від батька Ростовську землю, проте в більш ранньому агіографічному («біографічному») творі – «Читанні про Бориса і Гліба» Нестора (XI ст.) повідомляється, що Володимир тримав молодших синів Бориса і Гліба при собі. Тож, на моє

переконання, на стіні Софії зображено не знак Бориса, а, безумовно, знак Володимира, бо йому притаманні всі елементи тризуба саме цього князя. До речі, тризуб Володимира на його монетах і печатках має кілька варіантів завершення центрального зуба, який несе в собі визначальну семантику. Прикметно, що на деяких монетах Володимира Хрестителя середній зубець тризуба завершується хрестом. Це проливає світло на походження ідеї тризуба. Центральний зубець софійського тризуба завершується крином-лілією, бо, з одного боку, крин семантично відповідає хресту, а з іншого – позначає царський титул Володимира, який фігурував на княжому портреті в Софії як цар, у мантії й короні. Мабуть, в умовах зайняття київського столу Ярославом Новгородським для оточення померлого Володимира важливо було означити його заслугу «апостола Русі», царський титул та роль будівничого Софії Київської. Це було актуальним для приниженої північним загарбником місцевої еліти, адже з початком княжіння Ярослава в Києві він, як знаємо з літопису, щедро винагородив (вочевидь за рахунок київської казни і знаті) своїх новгородців, а слава створення Софії стала приписуватися тільки йому. Такий стан справ добре простежується в записі під 1017 р. у Новгородському першому літописі: «Ярославъ иде къ Берестію. И заложена бысть святая София Киевѣ» (ПСРЛ, т. 3, 2000, с. 15). Отже, можемо датувати розглядуваний тризуб Володимира на стіні Софії приблизно цим роком. Тобто княжі тризуби-графіті виникли в Софії зовсім не спонтанно, оскільки їхні автори були інспіровані нагальними потребами тодішнього життя.

У графіті на стінах Софії виявлено кілька княжих тризубів (рис. 7, 8). Однак серед них немає жодного тризуба Ярослава Мудрого, оскільки після захоплення київського столу і тривалого безперервного правління в Києві у нього та його прибічників не було в цьому потреби. Натомість така потреба виникла в його сина Ізяслава Ярославича, який за батьковим заповітом у 1054 р. отримав Київ, втратив його внаслідок усобиць і негараздів у 1068 р., був вигнаний звідси своїм братом Святославом, повернувся сюди лише у 1077 р. і загинув у битві на Ніжатиній ниві у 1078 р. Імовірно, у складний для нього період 1068–1078 рр. і міг з'явитися на стіні Софії накреслений кимось із його прибічників цікавий своєю подібністю до кринів на фресках собору і вишуканий за рисунком тризуб Ізяслава Ярославича (на фресці із зображенням Чесного Хреста у вімі Михайлівського вівтаря). До того ж тризуб Ізяслава зображений

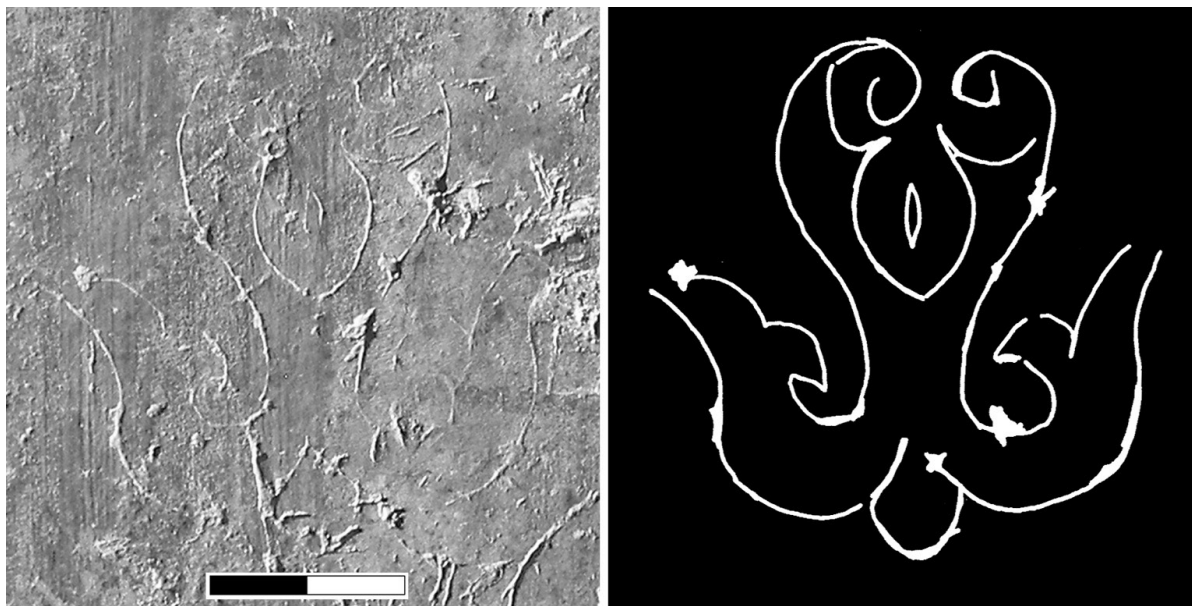


Рис. 7. Тризуб Ізяслава Ярославича на фресці із зображенням Чесного Хреста у вімі Михайлівського вівтаря. Світлина і прорис В. Корнієнка

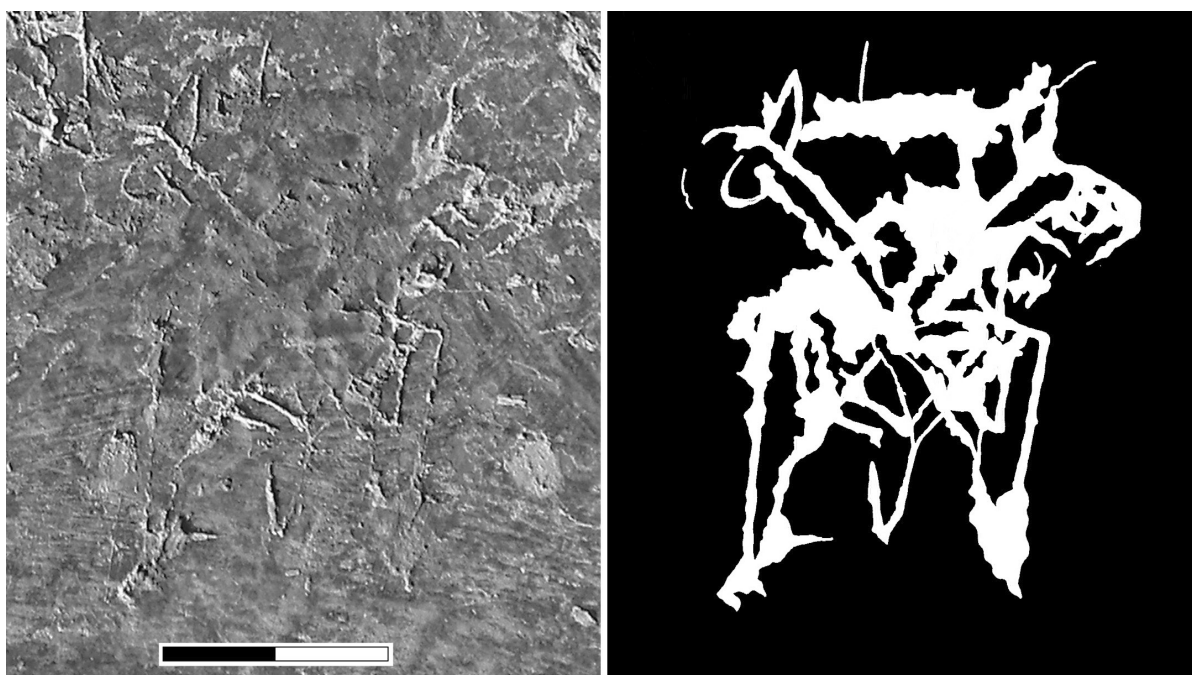


Рис. 8. Тризуб Володимира Святославича на фресковому орнаменті західної внутрішньої галереї. Світлина і прорис В. Корнієнка

верхівкою догори, тобто тоді князь був ще живий. Адже княжий тризуб – це, як відомо, уособлений знак власності, що акцентувало і освячувало легітимне право Ізяслава на Київ і Русь та на Софію як їхнє святе осердя. Спираючись на свідчення давньоруських джерел (літопису і «Слова о полку Ігоревім»), я дійшла висновку, що тіло Ізяслава після його загибелі привезли до Софії і тут відспівали, а поховали в княжій Десятинній церкві, де він ще за життя приготував собі мармурову гробницю (Нікітенко 2000, с. 16).

Княжий тризуб-графіті виявив В. Корнієнко на фресковому орнаменті в західній внутрішній галереї: тут зображено обернений донизу тризуб, аналогічний відбитку на вірчих знаках Володимира Святославича. В'ячеслав Корнієнко вважає, що перевернутий верхом донизу тризуб Володимира був виконаний на фресці невдовзі після спорудження собору, засвідчуючи фундацію Софії Київської саме цим князем (у 1011 р.). З цим можна цілком погодитися. Наскільки обгрунтованою є теза про те, що перевернутий

тризуб належить небіжчику? Це відображення архаїчної традиції, яка відповідає середньовічній ментальності, що протиставляла верх – небо, життя («рости до неба») і низ – землю, смерть («піти в землю»). На моє переконання, цей перевернутий верхівкою донизу тризуб Володимира, як і розглянутий вище тризуб у північній галереї, міг виконати хтось із дружинників Володимира щойно після його кончини, на самому початку княжіння Ярослава в Києві.

Висновки. Отже, розглянуті тут шість тризубів Володимира Великого, стилізованих під крин, вправно вписано візантійськими майстрами як окремий знак у центр п'яти великих і значущих сцен фрескового декору «митрополії руської», що інспірували замовники розписів Софії – княже подружжя хрестителів Русі Володимир і Анна. Ще два тризуби Володимира, накреслені його дружинниками, виявлено в графіті на стінах

Софії. Розглянуті тризуби Володимира, намальовані в особливо значущих композиціях і видряпані на фресках собору, так само, як найдавніші датовані графіті на його стінах 1018, 1022, 1023, 1028, 1033, 1036 рр. (Нікітенко, Корнієнко 2012), а також мозаїки та фрески (Нікітенко 2018), підтверджують факт заснування Софії у 1011 р. князем Володимиром Великим, за часів якого собор було зведено та декоровано розписами. Унікальний феномен кількох зображень тризуба Володимира на стінах Софії є знаком власності померлого князя на храм та прославлення його в очах сучасників і нащадків. На стіні Михайлівського вівтаря собору зберігся тризуб Ізяслава Ярославича, яким в умовах міжусобиці позначено право цього князя на Київ і Софію – його осердя. Тризуб Ізяслава з'явився тут у складний для нього період 1068–1078 рр. Натомість зображень тризубів Ярослава на стінах Софії не виявлено.

Список використаної літератури

- Айналов Д., Редин Е. Киево-Софийский собор: Исследование древней мозаической и фресковой живописи. Санкт-Петербург : Тип. Императорской акад. наук, 1889. 157 с.
- Апостолос-Каппадона Д. Словарь христианского искусства. Челябинск : Урал LTD, 2000. 272 с.
- Высоцкий С. А. Древнерусские надписи Софии Киевской XI–XIV вв. Київ : Наук. думка, 1966. 237 с.
- Керлот Х. Э. Словарь символов. Москва : REFL-book, 1994. 608 с.
- Кондаков Н. П. Изображение русской княжеской семьи в миниатюрах XI века. Санкт-Петербург : Издание Императорской акад. наук, 1906. 123 с.
- Корнієнко В. Графіті Софії Київської XI – початку XVIII ст.: інформаційний потенціал джерела. Київ : Слово, 2014. 320 с.
- Корнієнко В. Корпус графіті Софії Київської. Ч. IX : Північні внутрішня та зовнішня галереї. Київ : Горобець, 2019. 469 с.
- Королев К. Энциклопедия символов, знаков, эмблем. Москва : Эксмо ; Санкт-Петербург : Мидгард, 2005. 608 с.
- Лазарев В. Н. Мозаики Софии Киевской. Москва : Искусство, 1960. 213 с.
- Лазарев В. Н. История византийской живописи / предисл. и подгот. к печати Г. И. Вздорнова. Москва : Искусство, 1986. Кн. 1 : Текст. 331 с. ; Кн. 2 : Таблицы. 597 табл.
- Нікітенко Н. Н. Русь и Византия в монументальном комплексе Софии Киевской: Историческая проблематика. Киев : Институт украинской археологии и источниковедения им. М. С. Грушевского НАН Украины, 1999. 294 с.
- Нікітенко Н. Благовещение в росписи Софии Киевской. *Человек. История. Весть* / сост. К. Б. Сигов. Киев, 2006. С. 301–311.
- Нікітенко Н., Корнієнко В. Древнейшие граффити Софии Киевской и время ее создания. Киев : Институт украинской археологии и источниковедения им. М. С. Грушевского НАН Украины, 2012. 232 с.
- Нікітенко Н. Мозаїки та фрески Софії Київської = Mosaics and Frescos of St. Sophia of Kyiv. Київ : Горобець, 2018. 396 с. Укр./англ.
- Нікітенко Н. Під покровом Святої Софії: Некрополь Софійського собору в Києві / Українське товариство охорони пам'яток історії та культури ; Український центр біографічної некрополістики. Київ, 2000. 96 с. (Некрополі України ; вип. 10).
- ПСРЛ. Т. 3 : Новгородская первая летопись старшего и младшего изводов. Москва : Языки русской культуры, 2000. 692 с.
- Соловьев А. В. О печати и титуле Владимира Святого. *Byzantinoslavica*. 1947. Т. IX. С. 31–44.
- Степанова Е. В. Печати с латинскими и греко-латинскими надписями VI–VIII вв. из собрания Эрмитажа. Санкт-Петербург : Изд-во Гос. Эрмитажа, 2006. 172 с.
- Холл Дж. Словарь сюжетов и символов в искусстве / пер. с англ. А. Майкапара. Москва : КРОН-ПРЕСС, 1999. 656 с.
- Шелухін С. Передне слово // Пастернак О. Пояснення тризуба, герба Великого Київського Князя Володимира Святого / [Вступ. слово та ред. Б. З. Якимовича] ; худож. оформл. О. В. Ковалю. Київ : Веселка, 1991. 47 с. : іл. (Українське відродження). С. 3–14. Репринт видання 1934 р.

References

- Ainalov, Dmitrii, and Egor Redin. 1889. *Kievo-Softyskiy sobor: Issledovanie drevnei mozaicheskoi i freskovoivoi zhivopisi*. St. Petersburg [in Russian].
- Apostolos-Cappadona, Diane. 2000. *Dictionary of Christian Art*. Cheliabinsk: Ural LTD [in Russian].
- Hall, James. 1999. *Dictionary of Subjects and Symbols in Art*. Moscow: KRON-PRESS [in Russian].
- Cirlot, Juan Eduardo. 1994. *Dictionary of symbols*. Moscow: REFL-book [in Russian].
- Kondakov, N. P. 1906. *Izobrazhenie russkoi kniazheskoi semyi v miniatiurah XI veka*. St. Petersburg [in Russian].
- Kornienko, Viacheslav. 2014. *Graffiti Sofii Kyivskoi XI – pochatku XVIII st.: informatsiynyi potentsial dzherela*. Kyiv: Slovo [in Ukrainian].
- . 2019. *Korpus grafiti Sofii Kyivskoi. Ch. 9: Pivnichna vnutrishnia ta zovnishnia halerei*. Kyiv: Horobets [in Ukrainian].
- Koroliy, Kirill. 2005. *Entsiklopedia simvolov, znakov, emblem*. Moscow: Eksmo; St. Petersburg: Midgard [in Russian].
- Lazarev, V. N. 1960. *Mozaiki Sofii Kievskoi*. Moscow: Iskusstvo [in Russian].
- . 1986. *Istoria vizantiyskoi zhivopisi*. Moscow: Iskusstvo [in Russian].

- Nikitenko, Nadiia. 1999. *Rus' i Vizantiia v monumentalnom komplekse Sofii Kievskoi: Istoricheskaia problematika*. Kyiv: M. S. Hrushevsky Institute of Ukrainian Archaeography and Source Studies of the National Academy of Sciences of Ukraine [in Russian].
- . 2000. *Pid pokrovom Sviatoi Sofii: Nekropol Sofiyskoho soboru v Kyivi*. Kyiv: Ukrainian Society for the Protection of Historical and Cultural Monuments; Ukrainian Center for Biographical Necropolis [in Ukrainian].
- . 2006. "Blagoveshchenie v rospisi Sofii Kievskoi." In K. Sigov. *Chelovek. Istoriya. Vest*, 301–311. Kyiv [in Russian].
- . 2018. *Mosaics and Frescos of St. Sophia of Kyiv*. Kyiv: Horobets [in Ukrainian / in English].
- Nikitenko, Nadiia, and Viacheslav Kornienko. 2012. *Drevneishie graffiti Sofii Kievskoi i vremia yeio sozdania*. Kyiv: M. S. Hrushevsky Institute of Ukrainian Archaeography and Source Studies of the National Academy of Sciences of Ukraine [in Russian].
- PSRL. 2000. Vol. 3: *Novgorodskaia pervaiia letopis starshego i mladshhego izvodov*. Moscow: Iazyki russkoi kultury [in Russian].
- Shelukhin, Serhii. 1991. "Perednie slovo." In O. Pasternak. *Poiasnennia tryzuba, herba Velykoho Kyivskoho Kniazia Volodymyra Sviatoho*, 3–14. Kyiv: Veselka. Reprint of the 1934 edition [in Ukrainian].
- Soloviov, A. V. 1947. "O pechati i titule Vladimira Sviatogo." *Byzantinoslavica* IX: 31–44 [in Russian].
- Stepanova, Ye. V. 2006. *Pechati s latinskimi i greko-latinskimi nadpisiami VI–VIII vv. Iz sobrania Ermitazha*. St. Petersburg: State Hermitage Publishing House [in Russian].
- Vysotskiy, Sergei. 1966. *Drevnerusskie nadpisi Sofii Kievskoi XI–XIV vv*. Kyiv: Naukova Dumka [in Russian].

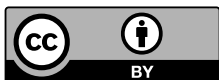
Nadiia Nikitenko

PRINCE'S TRIDENT ON FRESCOES AND GRAFFITI OF ST. SOPHIA OF KYIV

The article, for the first time in academic research, puts and comprehensively considers a unique phenomenon of picturing seven images stylized under the lily of the prince's tridents of Volodymyr on the frescoes and graffiti of St. Sophia of Kyiv, which elucidates the time of the cathedral construction and its prince-builder. They are singled out as separate compositions, "inserted" in the center of large narrative scenes of the religious and secular nature. Four tridents of Volodymyr are present in four frescoes of the vestry, decorated with scenes from the cycle of the Virgin; two more are present in the fresco of the north stair tower, which is part of the secular cycle that tells about the conclusion of dynastic marriage between Prince Volodymyr and Byzantine Princess Anna. Two inverted tridents of Volodymyr, drawn by his warriors after the death of the prince, were found in the graffiti of St. Sophia. They appeared around 1017 after Yaroslav's capture of the Kyiv throne. Volodymyr's trident on the walls of St. Sophia is a sign of his ownership of the temple and the glorification of the prince in the eyes of contemporaries and descendants. On the wall of the St. Michael's altar of the cathedral there is a trident of Iziaslav Yaroslavych, similar to the lilies on the frescoes of the cathedral, which in the conditions of feud marked the right of this prince to Kyiv and St. Sophia, its heart. Iziaslav's trident appeared here during the difficult period between 1068 and 1078. The prince's tridents did not appear in the graffiti of Sophia spontaneously, as their authors were inspired by the urgent needs of life at that time. Like the oldest dated graffiti on its walls, mosaics, and frescoes, Prince Volodymyr's tridents confirm the inference that St. Sophia was founded by Volodymyr the Great in 1011, and during his reign the cathedral was built and decorated with mosaics and frescoes. Instead, Yaroslav's tridents were not found on the walls of St. Sophia.

Keywords: St. Sophia of Kyiv, Volodymyr the Great, Yaroslav the Wise, frescoes, graffiti, princely tridents.

Матеріал надійшов 01.04.2022



Creative Commons Attribution 4.0 International License (CC BY 4.0)