



ОБРАЗ І ВЛАДА

Княжі портрети

у мистецтві

Київської

Русі

XI ст.

Назар Козак

ОБРАЗ І ВЛАДА

ЛЬВІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ІМЕНІ ІВАНА ФРАНКА
Факультет культури і мистецтв

Назар Козак

ОБРАЗ І ВЛАДА

Княжі портрети
у мистецтві Київської Русі XI ст.

ЛЬВІВ
“ЛІГА-ПРЕС”
2007

УДК 75.05.033.2:321.11(477)
ББК ІЦ147.5 (4УКР) 42-04
К 59

Козак Н.Б.
К 59 Образ і влада. Княжі портрети у мистецтві Київської Русі XI ст.
– Львів: Ліга-Прес, 2007. – 156 с.: іл. – Резюме англ.

*Друкується за ухвалою Вченої ради факультету культури і мистецтв
Львівського національного університету імені Івана Франка
(Протокол № 23 від 26.09.2006 р.)*

Рецензенти:

академік АМУ, доктор мистецтвознавства, професор Л.С. МІЛЯЄВА
(Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури)

кандидат мистецтвознавства, доцент М.Й. ГЕЛИТОВИЧ
(Національний музей у Львові)

кандидат мистецтвознавства, доцент Г.В. КОГУТ
(Львівський національний університет імені Івана Франка)

This publication was supported by a grant from
the American Council of Learned Societies

УДК 75.05.033.2:321.11(477)
ББК ІЦ147.5 (4УКР) 42-04

ISBN 966-397-051-0

© Козак Назар Богданович, 2007

Зміст

Передмова	7
<i>Розділ перший. СІМ'Я ЗАСНОВНИКА</i>	
Княжий портрет в центральній наві собору св.Софії в Києві	
<i>Вступ</i>	9
1.1. Реконструкція	10
1.2. Датування	19
1.3. Інтерпретація	24
Висновки	51
<i>Розділ другий. ДАР УЗУРПАТОРА</i>	
Княжий портрет в Ізборнику 1073 р.	
<i>Вступ</i>	53
2.1. Датування	54
2.2. Інтерпретація	57
Висновки	70
<i>Розділ третій. МОЛИТВА І КОРОНАЦІЯ</i>	
Княжі портрети в Псалтирі Егберта	
<i>Вступ</i>	71
3.1. Датування	73
3.2. Інтерпретація мініатюри на арк. 5v	84
3.3. Інтерпретація мініатюри на арк. 10v	98
Висновки	110
Бібліографія	112
Список ілюстрацій	135
Показчик	141
Summary	149

Передмова

Це дослідження присвячено княжим портретам у мистецтві Київської Русі XI ст. – композиціям, що містять зображення представників династії Рюриковичів. Мета дослідження – виявити можливі варіанти інтерпретації змісту цих композицій на основі мотивів та контексту їхнього створення. Тобто з’ясувати: якими могли бути задуми їхніх творців та розуміння їхніх сучасників.

Розділ перший присвячено княжому портретові, фрагменти якого збереглися на стінах центральної нави собору св.Софії в Києві.

Розділ другий – княжому портретові на арк. 1v, поєднаному в одну композицію з образом Христа на арк. 2г Ізборника 1073 р. з Державного історичного музею в Москві (Син. 1043).

Розділ третій – княжим портретам на арк. 5v та 10v Псалтиря Егберта з Національного Археологічного музею в Чивідале дель Фріулі (Ms. CXXXVI).

Згаданих пам’яток надто мало, щоб формулювати генералізуючі висновки про княжий портрет як явище, але їхня інтерпретація важлива для роздумів з приводу актуальних питань, що виникають між поняттями “образ” і “влада”. Зокрема: яке призначення мала політична пропаганда в середньовічному суспільстві; як її сприймали; у чому полягали її сила та слабкість; який образ потрібний був владі і яку владу мав цей образ?

Мій обов’язок подякувати усім, хто допоміг у роботі над книгою.

Сердечну подяку складаю академіку АМУ, доктору мистецтвознавства, професору Людмилі Міляєвій, академіку АМУ, професору Богдану Козаку та кандидату мистецтвознавства, доцентіві Галині Когут – першим читачам рукопису, чий влучні зауваги, цінні поради й моральна підтримка дали змогу вдосконалити й завершити текст.

Фаховим і творчим редагуванням видання я завдячую літературному редакторові – знаній письменниці Ніні Бічуї та художньому редакторові – прогресивному дизайнеру Інні Шкльоді.

Дякую також завідувачу відділу давньоукраїнського мистецтва Національного музею у Львові, кандидату мистецтвознавства Марії Гелитович за рецензування рукопису та керівнику філії освітнього проекту “Green Forest” Марті Козак-Федорків за редагування англomовного резюме.

Я вдячний багатьом колегам і друзям з Львівського національного університету імені Івана Франка, Інституту народознавства НАН України, Львівської національної академії мистецтв, Національного музею у Львові, Львівської наукової бібліотеки імені Василя Стефаника НАН України, Інституту українознавства імені Івана Крип’якевича НАН України, Львівської картинної галереї, Національного заповідника “Софія Київська” та Віденського університету.

Висловлюю вдячність Американській Раді Наукових Товариств (ACLS) за гранти на дослідження і видання, а також Фонду Державних Стипендій Греції (I.K.Y.) та Українсько-Австрійському Бюро Кооперації (ÖK) за стипендії для праці закордоном.

Окрему подяку складаю доктору Юрію Левицькому (Філадельфія, США) за вагомий внесок у фінансування друку книги.

У роботі над книгою моєю опорою була моя родина.

СІМ'Я ЗАСНОВНИКА

Княжий портрет в центральній наві собору св.Софії в Києві

Вступ

1843 року в соборі св.Софії в Києві виявили фрески XI ст. Відкриття сталося випадково: в куполі приділу св.Антонія та св.Феодосія відпала частина тиньку; про це повідомили академіка Ф. Солнцева, який, скориставшись зі зв'язків при імператорському дворі, ініціював масштабний проект реставрації собору¹. Під час робіт в західній частині центральної нави на південній стіні розчистили чотири постаті, зображені в русі від апсиди до нартекса <іл.2; іл.1:І>. Між 1848 та 1853 рр. відбувалось “поновлення”, а фактично перемальовування фресок собору, і на місці згаданих постатей з'явилися образи св.Віри, св.Надії, св.Любові та св.Софії <іл.4>².

22 травня 1869 р. у виступі на третьому засіданні другого відділення Першого археологічного з'їзду в Москві І. Срезневський повідомив, що під образами згаданих святих прихований фрагмент портрета сім'ї засновника собору св.Софії – князя Ярослава Володимировича (1016–1018, 1019–1054)³.

Фрагмент на південній стіні центральної нави повторно розчистили 1935 р., тоді ж виявили ще дві постаті у правій частині розташованої навпроти північної стіни⁴. Ці постаті також зображено в русі від апсиди до

¹ Лебединцев 1878, с.364-365.

² Відновлення фресок 1848 р. розпочав М. Пешехонов, але його звинуватили в недбалстві та розірвали контракт. Працю продовжив ієромонах Іринарх. Після схвальних відгуків імператора про роботу стосунки Іринарха з митрополитом погіршилися, і від 30 липня 1852 р. над поновленням живопису працював вже Й. Желтонозький. Реставрація завершилась 1853 р. Детально про роботи в соборі св.Софії у 1843–1853 рр. див.: Лебединцев 1878.

³ Стенограма виступу опублікована в рубриці “Протоколи засідань” у Працях Першого археологічного з'їзду [ТАС 1871, с.CVIII-CX].

⁴ Питання про розчищення княжої фрески з-під живопису сер. XIX ст. офіційно поставили ще 1906 р., коли було створено спеціальну комісію, яка мала опікуватись цим питанням [Каргер 1954, с.157]. Однак роботи розпочались щойно у 1920-х роках під егідою Софійської комісії Всеукраїнської академії наук (див.: Чередниченко 2003, с.207-213). Зокрема, тоді розчистили фрески в південній вежі, проте до княжого портрета в центральній наві не дійшло. Тож чотири фігури на південній стіні було відкрито щойно 1935 р. У характерному для радянської публіцистики тих часів стилі І. Скуленко повідомляв про “найпередовіші” методи збереження давнього стінопису [Скуленко 1936, с.58]. Згодом якість цих робіт оцінювали критично, адже вони поглибили втрати первісного живопису [Дорофійенко 1988, с.136; Логвин 2001, с.109]. Детальну інформацію про перебіг реставрації 1935–1936 рр. містить неопублікований щоденник керівника робіт П. Юкіна,

нартекса <іл.6; іл.1:3>. І врешті в сер. 1950-х років⁵ незначні фрагменти розкрили на східних торцевих сторонах пілястр другої від купола пари західних стовпів – з південного боку видно частину фігури із зігнутою в лікті рукою, а з північного – нижній правий край одягу <іл.8a,b>. Ці пілястри є реліктами західної двох'ярусної аркади, яка первісно відмежовувала наву від нартекса <іл.9>⁶. На стіні аркади містилася центральна частина композиції <іл.1:2>. Аркада зруйнована і, отже, за винятком згаданих незначних фрагментів, ця частина композиції втрачена.

З огляду на стан збереження інтерпретація княжого портрета в соборі св.Софії значною мірою є інтерпретацією того, що не існує⁷. Тому поруч з проблемою датування, з'ясування якої дає змогу окреслити контекст виникнення і функціонування твору, першочергової ваги набуває проблема реконструкції його первісної композиційної структури. Послідовні відповіді на питання – *як виглядала композиція? коли вона була створена?* – формують фундамент для інтерпретації її змісту.

1.1. Реконструкція

Дискусія довкола реконструкції композиції княжої фрески в соборі св.Софії ґрунтується на широкому колі візуальних та письмових джерел – замальовках композиції сер. XVII ст. та сер. XIX ст.; іконографічних аналогіях; результатах фотофізичного обстеження збережених *in situ* фрагментів; звітах про реставраційні роботи; свідченнях авторів XVII ст. про

фрагменти з якого цитує І. Дорофієнко [Дорофienko 1988, с.136]. Щоденник зберігається у Науковому архіві Національного заповідника “Софія Київська” [Коренюк 1994, с.44, прим.2].

⁵ В історіографії відкриття датують 1954 [Кресальний 1960, с.122; Висоцький 1967, с.36] або 1955 рр. [Лазарев 1959, с.151].

⁶ У 1920-х роках Н. Брунов теоретично припустив, що західна частина центральної нави собору св.Софії первісно мала вигляд, аналогічний до рамен трансепта [Брунов 1927, с.135-138]. Це припущення підтримали інші дослідники [Залозецький 1930, с.306], а остаточно підтвердили археологічні розкопки 1939 р., коли в західній частині центральної нави виявили залишки стовпів, аналогічних до стовпів двоярусних потрійних аркад у трансепті собору [Каргер 1950, с.244; Каргер 1961, с.145].

⁷ Для ознайомлення з проблематикою дослідження княжого портрета в центральній наві собору св.Софії в Києві див.: ТАС 1871, с.CVIII-CX; Айналов, Редин 1899, с.13-133; Кондаков 1906, с.35-39; Смирнов 1908, с.439-462; Grabar 1935, с.114-116; Каргер 1954, с.143-180; Powstenko 1954, с.132-133, 231; Лазарев 1959, с.148-169; Кресальний 1960, с.118-124; Grabar 1960, с.130-131; Висоцький 1967, с.35-44; Порпе 1968, с.3-27; Порпе 1968', с.59-68; Kämpfer 1978, с.111-116; Асеев 1987, с.28-30; Никитенко 1987, с.237-244; Логвин 1988, с.20-21; Висоцький 1989; Висоцький 1991, с.5-12; Kämpfer 1992, с.77-87; Никитенко 1999, с.14-29; Логвин 2001, с.109-111; Нікітенко 2003, с.180-211; Александрович 2003, с.14-16; Smorag Różycka 2003, с.111-122.

тогочасний стан архітектури собору. Серед цих джерел виняткова роль належить т.зв. малюнку А. ван Вестерфельда.

1904 р. Я. Смірнов у бібліотеці Санкт-Петербурзької академії мистецтв серед колекції польського короля Станіслава Августа віднайшов аркуш, на якому розпізнав замальовку композиції княжого портрета з собору св.Софії в Києві <іл.12>⁸. Цей малюнок під номером № 334 зберігався в теці, яку дослідник назвав “радзивіллівською”, оскільки деякі інші наявні в ній малюнки відтворювали події походу литовського гетьмана Януша Радзивілла проти козаків⁹. Знайдені малюнки Я. Смірнов атрибутував як виконані між 1785–1792 рр. копії з оригіналів А. ван Вестерфельда – придворного художника Януша Радзивілла¹⁰. Оригінали були виконані 1651 р., коли військо литовського гетьмана здобуло Київ¹¹. Ні оригінали, ні копії малюнків А. ван Вестерфельда не збереглися¹². Відтак, джерелом для реконс-

⁸ Результати досліджень Я. Смірнов оприлюднив 21 серпня 1905 р. на Тринадцятому археологічному з'їзді в Єкатеринославі у формі двох рефератів: “Київський Альбом 1651 р. князя Януша Радзивілла” та “Зображення Ярослава з сімейством на фресці Києво-Софійського собору за рисунком 1651 р.” Готуючи матеріали до публікації в “Працях” з'їзду, Я. Смірнов об'єднав ці два реферати в одну розвідку під назвою “Рисунки Києва 1651 р. за їхніми копіями кінця XVIII ст.” [Смирнов 1908, с.197-512]. Оскільки Праці було опубліковано щойно 1908 р., то згадки про існування замальовки княжого портрета можна зустріти у роботах, що вийшли друком раніше. Див.: Петров 1905, с.431-472; Кондаков 1906, с.35-39.

⁹ Значну групу серед цих малюнків становлять зображення архітектурних споруд Києва, зокрема собору св.Софії. Окрім двадцяти робіт, які 1904 р. віднайшов Я. Смірнов, до цієї серії належать і декілька інших малюнків, опублікованих у XIX ст. [Смирнов 1908, с.198].

¹⁰ Ключ для атрибуції дав малюнок № 305, що зображав зустріч Януша Радзивілла з козацьким посольством [Смирнов 1908, с.507-508, табл.XIII, рис.6]. Я. Смірнов покликається на дані про віднайдення 1853 р. у Вільносі аналогічної композиції з підписом автора – “*Westernedt A. B. von.*” Цей підпис спотворено передає ім'я художника Авраама ван Вестерфельда. Тому Я. Смірнов зробив висновок, що малюнок № 305 є копією з оригінальної роботи цього художника. Стилiстична спорiдненiсть малюнка № 305 з iншими, що зберiгались у “радзивіллівській” теці, дала Я. Смірнову підстави приписати оригінали, з яких вони були виконані, також А. ван Вестерфельдові [Смирнов 1908, с.267]. (Про творчість А. ван Вестерфельда див.: Batowski 1930-1931, с.115-129). Час появи “радзивіллівської” теки в колекції Станіслава Августа Я. Смірнов відносив на період після 1785 р. (коли король відвідав Несвіж і оглядав там архіви Радзивіллів), проте не пізніше 1792 р. (саме тоді до Варшави прибули два французькі бібліографи, які в описі колекції Станіслава Августа згадують про копії “радзивіллівських” малюнків) [Смирнов 1908, с.392-396].

¹¹ Рік фігурує на деяких копіях малюнків А. ван Вестерфельда [Смирнов 1908, табл.V рис.1].

¹² 1922 р. копії малюнків А. ван Вестерфельда повернули до Варшави, де вони пропали під час Другої світової війни [Sawicka, Sulerzycka 1960, с.30-32]. Щодо оригіналів, то їхня

трукції композиції княжого портрета є лише репродукція копії, що її опублікував Я. Смірнов¹³. Саме цю репродукцію копії в історіографії називають малюнком А. ван Вестерфельда.

За свідченням Я. Смірнова, копія мала розміри 0,324x0,254/0,252 см.¹⁴ Вона репродукована у зменшеному масштабі, проте деталі відтворено досить чітко <іл.12>. Композиція ділиться на два яруси, між якими залишено вільний проміжок для напису¹⁵. У верхньому ярусі крайнім праворуч зображено святого, який тримає скіпетр та меч. До нього зліва підходить князь із моделлю храму в руці у супроводі чотирьох княжичів, з яких двоє старших несуть свічки. У нижньому ярусі в протилежний бік рухаються п'ять жіночих постатей. Крайньою ліворуч зображено княгиню, а за нею четверо князівен. У двох ярусах малюнка, таким чином, зафіксовано одинадцять постатей.

А. ван Вестерфельд намалював композицію поза її архітектурним середовищем, проте встановити взаємовідношення фігур на фресці та на малюнку не складно. Так, чотири постаті княжичів з верхнього ярусу малюнка <іл.14> відповідають чотирьом фігурам на південній стіні <іл.2> (у правильності такого зіставлення переконують як напрям руху постатей праворуч, так і свічки в руках двох старших княжичів). Чотири фігури князівен з нижнього ярусу малюнка <іл.15>, отже, відповідають зображенням на північній стіні <іл.6>, а три фігури, що залишились – князь з моделлю храму в руці, святий з мечем та княгиня <іл.13> – відносяться до втраченої центральної частини композиції.

Для реконструкції первісного вигляду композиції застосовувався метод порівняння малюнка А. ван Вестерфельда зі збереженими *in situ* фрагментами фрески. Таке порівняння, однак, виявляло не лише подібності, але і

доля невідома. Важливим є повідомлення Ф. Ернста, що 1923 р. Всеукраїнський історичний музей придбав один з оригінальних малюнків А. ван Вестерфельда, виконаний в техніці сепії [Ернст 1926, с.144].

¹³ Смирнов 1908, табл.VI; рис.1.

¹⁴ Смирнов 1908, с.399,407. В іншому місці дослідник вказує розмір 0,325x0,254/0,252 см. [Смирнов 1908, с.444]. Копію виконано на папері фабрики "D.&C. Blauw". На папері цієї фабрики було виконано й інші малюнки з "радзивілівської" теки: № 306, 311, 315, 316, 330.

¹⁵ Більшість копій малюнків А. ван Вестерфельда мали супровідні написи латиною, які, переважно, хибно ідентифікують архітектурні об'єкти. Невідповідність довели І. Моргилевський та Ф. Ернст [Ернст 1926, с.144]. Написи виконали копіїсти. На замальовці портрета княжої сім'ї ідентифікаційного напису немає. Це свідчить, що виконавець копії, який працював у другій пол. XVIII ст., не знав, що це за композиція. Він лише поставив свою монограму в лівому нижньому куті під рамкою – літеру "W" [Смирнов 1908, с.407]. Така ж монограма була й на інших малюнках з "радзивілівської" теки: № 307, 309, 310, 311, 316, 328, 330.

суттєві розбіжності. В пошуках пояснень, залучаючи додаткові джерела, учасники тривалої дискусії напрацювали значний матеріал, однак уявлення про первісний вигляд південної, північної та центральної частин композиції княжої фрески не є рівнозначно достеменними.

1) *Південна частина*. На південній стіні західної ділянки центральної нави собору св.Софії сьогодні бачимо постаті з хустками на головах <іл.2>, натомість у верхньому ярусі малюнка А. ван Вестерфельда (яруси, що відповідає цій частині фрески) зображені княжичі в шапках <іл.14>. Як уже було зазначено, постаті на південній стіні відкрили в сер. XIX ст. Уявлення про їхній тогочасний вигляд дає малюнок Ф. Солнцева – акварельний етюд, виконаний після розчищення фрески <іл.3>¹⁶. На малюнку Ф. Солнцева (як і на малюнку А. ван Вестерфельда) зображено чотирьох княжичів в шапках. Розчищену фреску було “поновлено”, і княжі постаті перетворились на образи святих мучениць Віри, Надії, Любові та Софії з білими хустками на головах <іл.4>. Фреску розчистили повторно 1935 р. На той час і малюнок А. ван Вестерфельда, і акварель Ф. Солнцева були вже опубліковані, проте реставратори не зважили на ці джерела і залишили у княжичів на головах білі хустки святих мучениць. 1970 р. П. Войтко та Г. Логвин, обстеживши поверхню південної стіни, дійшли висновку, що ці хустки “є ніщо інше як оголений підфресковий ґрунт, з якого забрали фарбовий пласт”¹⁷. У 1980-х роках фотофізичне дослідження фрески засвідчило, що на південній стіні над головами крайніх постатей збереглися сліди зображення шапок <іл.5>¹⁸. Це спростовує висловлювану в історіографії думку, що в південній частині композиції було зображено дочок князя¹⁹, і підтверджує достовірність малюнків А. ван Вестерфельда та Ф.Солнцева, які репрезентують в цій частині композиції постаті чотирьох княжичів²⁰.

¹⁶ Малюнок Ф. Солнцева не зберігся, але відомий за двома репродукціями [Прохоров 1881, табл. на с.60; ДРГ 1877, табл.34, рис.6]. Репродукції виконано на підставі різних літографій, тому вони відрізняються в деталях.

¹⁷ Логвин 1977, с.175.

¹⁸ Про результати досліджень див.: Дорофієнко 1988, с.135-142; Гильгендорф 1981, с.65-67.

¹⁹ Ідентифікацію постатей на південній стіні як дочок князя обстоювали передовсім М.Каргер та В.Лазарев. Зокрема, щоб пояснити, чому А. ван Вестерфельд та Ф.Солнцев, замальовуючи фігури на південній стіні, зобразили їх із шапками на головах, В.Лазарев припустив, що ці шапки з'явилися унаслідок реставрації фрески в першій пол. XVII ст. [Лазарев 1959, с.156, прим.28]. Коли так, то ті самі реставратори мали перемалювати князя на княгиню, а княгиню на князя, оскільки, за А. ван Вестерфельдом, князь із моделлю храму зображений попереду фігур із шапками на головах. Критику аргументів В.Лазарева див.: Рорре 1968, с.7.

²⁰ Найдокладніше обґрунтування ідентифікації чотирьох постатей на південній стіні як княжих синів див.: Высоцкий 1989.

2) *Північна частина*. У нижньому ярусі малюнка А. ван Вестерфельда зображені княжі дочки з хустками на головах, поверх яких вбрані невисокі шапки з хутряною облямівкою <іл.15>. Натомість у правій частині північної стіни центральної нави собору було виявлено дві постаті без шапок та хусток <іл.6>²¹. Ці постаті відкрили щойно 1935 р. Їх оминула розчистка та “поновлення” 1843–1853 рр., оскільки над ними і під живописним пластом поч. XVIII ст.²² існував ще один проміжний живописний пласт із зображенням юдейських отроків <іл.7>. Більшу частину цього пласту можна побачити й сьогодні у лівій частині стіни. Під ним приховані ще дві постаті, які, відповідно до розміру стіни та даних малюнка А. ван Вестерфельда, мають бути в цій частині композиції. М. Каргер датував зображення юдейських отроків XV – поч. XVI ст.²³ Натомість В. Лазарев пропонував датування другою пол. XVII ст.²⁴ Втім, не існує документальних підтверджень реставрації стінопису собору св.Софії в другій пол. XVII ст. Оскільки А. ван Вестерфельд прибув до Києва 1651 р., то на північній стіні, отже, бачив зображення саме юдейських отроків, а не фрагмент княжого портрета. Можливо, цю частину замальовки фрески художник виконав не з натури, а на підставі інших джерел²⁵.

В історіографії поширене твердження, що княжий портрет мав чітке розмежування на жіночу і чоловічу половини (тобто за княгиною мали бути зображення лише князівен). Проте, порівняльні візантійські матеріали свідчать, що в сімейних імператорських портретах сини могли розташовуватись не лише поруч з батьком, а також і поруч з матір'ю. Прикладом цього є мініатюра на арк. 6г збірника творів Отців Церкви з Національної бібліотеки Франції в Парижі (Par. gr. 922), що зображає обабіч Богородиці імператора Константина X Дуку (1059–1067), його жінку Євдокію та їхніх синів, один з яких стоїть поруч із батьком, а другий – поруч із матір'ю <іл.95>²⁶. Інший приклад – мозаїка на східній стіні південної галереї собору св.Софії в Константинополі, що зображає імператора Йоанна II Комнина (1118–1143) та його дружину Ірину <іл.29; іл.27:4>²⁷. Образ їхнього сина, Алексія, роз-

²¹ Шапка на голові правої фігури є результатом коректури реставраторів [Лазарев 1959, с.162]. Лівій постаті “підправили” зачіску та риси обличчя [Высоцкий 1989, с.82-83].

²² На поч. XVIII ст. над південною та північною частинами композиції княжої фрески виконали зображення Вселенських соборів. Є. Болховітінов твердить, що перших п'ять Соборів було намальовано 1718 р. при митрополиті Іосафі Кроковському, а Шостий і Сьомий собори – 1724 р. при архієпископі Варлаамові Ванатовичу [Болховитинов 1825, с.45-46].

²³ Каргер 1954, с.164.

²⁴ Лазарев 1959, с.162.

²⁵ М. Каргер вважав, що ці фігури А. ван Вестерфельд “придумав сам” [Каргер 1954, с.164].

²⁶ Spatharakis 1976, с.102-106, іл.68.

²⁷ Whittemore 1942, табл.ХХ.

ташовано позаду Ірини, на торці прилеглої пілястри²⁸. Характер просторового закомпоновування тут аналогічний до фрески в соборі св.Софії, адже зображення сина опинилося на площині, розташований під прямим кутом до зображення батьків <іл.28>.

Таким чином, постаті на північній стіні центральної нави собору св.Софії (дві відкриті й дві приховані під пізнішим живописним пластом) могли репрезентувати як дочок, так і синів князя. В історіографії їх ідентифікують як трьох дочок і одного сина або двох дочок і двох синів²⁹.

3) *Центральна частина*. На малюнку А. ван Вестерфельда зафіксовано три фігури, що належали до центральної ділянки композиції: князь з моделлю храму в руці; святий зі скіпетром та мечем; княгиня <іл.13>. В історіографії не ставилась під сумнів автентичність образів князя з моделлю храму в руці та княгині³⁰, проте сумніви виникли щодо автентичності постаті святого зі скіпетром та мечем, якого Я. Смірнов ідентифікував як св.Володимира³¹.

Оскільки київський князь Володимир Святославич (978–1015) в XI ст. ще не був канонізований, а іконографія його образу на малюнку А. ван Вестерфельда відповідає XVII ст.³², то цієї постаті в оригіналі композиції бути не могло. За два десятиліття до прибуття А. ван Вестерфельда до Києва митрополит Петро Могила (1632–1647) ініціював реставраційні роботи в соборі св.Софії³³. Петро Могила сприяв популяризації культу св.Володимира³⁴, тож в історіографії усталилась теза, що образ цього святого додали до княжої фрески саме у 1630-х роках.

²⁸ Whittemore 1942, табл.XXXIII. Т. Вайттемор датував основну частину композиції 1118 р. вважаючи, що образ Алексія додали після його проголошення співправителем батька 1122 р. [Whittemore 1942, с.28].

²⁹ Высоцкий 1989, с.106; Асеев 1987, с.30.

³⁰ Цікаво зауважити, що згодом про існування в композиції княжої фрески зображення князя “*можливо, з церквою в руці*” та княгині І. Срезневський висловив ще до того, як Я. Смірнов віднайшов копію малюнка А. ван Вестерфельда [ТАС 1871, с.CIX].

³¹ Смирнов 1908, с.455-457.

³² Порре 1968, с.11, прим.33.

³³ Про реставрацію собору св.Софії в часи Петра Могили див.: Болховитинов 1825, с.34-35; Голубев 1898, с.411-425, Ернст 1926, с.140-146; Каргер 1961, с.109-113; Кресальний 1960, с.33-39; Міляева 2000, с.36-38; Krasny 2003, с.80-81; Тоцька 2003, с.205.

³⁴ Важливим образотворчим джерелом, яке свідчить про особливе значення культу св.Володимира в часи Петра Могили, є ктиторська композиція в церкві Спаса на Берестовім у Києві, де митрополита Петра Могилу зображено навколішках з моделлю храму в руці перед Христом на престолі. Митрополита супроводжує Богородиця, а з протилежного боку зображено св.Володимира. Композицію, на думку С. Висоцького, було створено “*під впливом*” княжої фрески в соборі св.Софії [Высоцкий 1989, с.96].

Треба, втім, зауважити, що факт реставрації фрески в часи Петра Могили не доведений³⁵. Навпаки, джерела дають підстави для протилежних висновків. За свідченням Афанасія Кальнофойського, 1625 р. впала стіна, рештки якої перегородили західний вхід (можливо, це була саме та стіна, що на ній містилась центральна частина княжого портрета)³⁶, а як випливає з опису Павла Алеппського, західна частина собору на сер. XVII ст. була в руїнах³⁷. Фреску не могли реставрувати, якщо її архітектурна основа була зруйнованою. Проте як тоді пояснити появу постаті св. Володимира на малюнку А. ван Вестерфельда?

Річ у тому, це не єдина невідповідність малюнка реаліям XI ст. Так, сумніви викликає характер корон на головах князя і княгині³⁸. Модель храму, яку тримає в руках князь, також мало нагадує силует споруди середньовізантійського часу. Якщо на фресці видно високий позем зі стилізованими квітами, то на малюнку бачимо натуралістично зображене поле з кущами. Врешті на фресці XI ст. не могло бути притаманного малюнкові об'ємного світлотіньового моделювання форми. Причина всіх цих невідповідностей пов'язана, можливо, не з гіпотетичною реставрацією фрески, але з методом праці автора малюнка.

В історіографії вже звертали увагу, що малюнки А. ван Вестерфельда – це студійні роботи, виконані на підставі ескізів, зроблених з натури³⁹.

³⁵ З причини пізніших перемалювань та реставрацій встановити, чи поновлювали фреску в часи Петра Могили, неможливо. В історіографії з цього приводу висловлювалось зауваження, що на лікті другої зліва фігури на південній стіні зберігся *“пласт шпаклювання, який повторює ранній орнамент на місці тріщини”*. І. Дорофійенко вважає це наслідком реставрації фрески в часи Петра Могили [Дорофійенко 1988, с.137].

³⁶ Афанасій Кальнофойський, оповідаючи про чудо в соборі св.Софії 6 вересня 1625 р., зазначає, що очевидці не могли потрапити до храму, оскільки двері заблокували руїни стіни. Оповідь Афанасія Кальнофойського надрукована в *“Тератургімі”* 1638 р. Публікацію відповідного фрагмента див.: Каргер 1961, с.108-109.

³⁷ Про стан архітектури собору св.Софії в сер. XVII ст. Павло Алеппський писав так: *“Споруда її чотирикутна і перекрита склепінням з каменю та цегли, обмазана вапном ззовні та зсередини. Але збоку західного нартекса вона наполовину в руїнах”* [Алеппський 1897, с.67]. Серед публікацій на тему стану собору св.Софії в XVII ст. див. статтю І. Тоцької. Дослідниця переглядає усталену в історіографії тезу про занедбаний стан собору, а *“драматичні”* свідчення джерел пропонує розглядати через призму міжконфесійної полеміки після Берестейської Унії [Тоцька 2003, с.203-206].

³⁸ За визначенням Н. Кондакова, *“це звичайні княжі або герцогські корони з рядом зубців чи променів”*, характерні для XVI-XVII ст. [Кондаков 1906, с.37]. Натомість М. Сморог Ружицька вважає, що А. ван Вестерфельд зробив лише *“незначні”* зміни, але вловив характерні риси автентичних корон XI ст. [Smorag Różycka 2003, с.119].

³⁹ Смирнов 1908, с.390; Логвин 1988, с.20.

Опрацьовуючи ці ескізи, художник міг вносити зміни⁴⁰. У випадку княжого портрета треба взяти до уваги його віддаленість від глядача. Корони чи модель храму художник навряд чи докладно роздивився, а тому виконуючи остаточний малюнок, стилізував і осучаснював деталі. Тому можна припустити, що зображення св.Володимира в XVII ст. на фресці не було. Коли А. ван Вестерфельд робив начерк для свого малюнка, він, можливо, побачив на понищеній центральній частині фрески, окрім постатей князя і княгині, контур ще якоїсь фігури, й під впливом місцевого інформатора потрактував її як образ св.Володимира⁴¹. Виконуючи на основі натурального ескізу остаточний варіант малюнка, А. ван Вестерфельд міг запозичити образ святого з іконографічних матеріалів XVII ст. Неавтентичність постаті св.Володимира на малюнку свідчить не про реставрацію фрески за Петра Могили, а радше про знищеність її центральної частини на час, коли А. ван Вестерфельд виконував свій малюнок. Очевидно, саме тому він зафіксував композицію поза її архітектурним середовищем, “приєднавши” постаті з центральної частини до постатей з бічних частин <іл.12>.

Розміри західної стіни, на якій розташовувалась центральна частина композиції – бл. 7,7 м⁴². Це передбачає можливість закомпонування від п'яти до семи постатей. Тож в історіографії утвердилась думка, що в центральній частині композиції первісно були ще й інші образи, окрім тих, що їх намалював А. ван Вестерфельд. Оскільки на його малюнку зафіксовано лише три, то невідомими залишаються дві або чотири постаті.

⁴⁰ Це підтверджує, порівняння вигляду собору св.Софії зі сходу та із заходу на двох малюнках А. ван Вестерфельда <іл.10; іл.11>. З цього приводу Ф. Ернст, зокрема, зазначав: “ [...] на малюнку в'їзду й зустрічі Януша Радзивілла – урочистий тріумф не можна було представити на фоні злидених руїн – і тут Вестерфельд дав правдивий малюнок собору, мабуть навіть прикрасив його згаданими фігурами лицарів; західний фасад (екзонартекс), що його дійсно не привів Могила до ладу і пізніш цілком було перебудовано, він використав як улюблений в західних малярів XVII-XVIII ст. мотив руїн і тут дав більшу волю своїй фантазії” [Ернст 1926, с.144]. Натомість М. Каргер ставив під сумнів достовірність замальовки собору зі сходу, вважаючи архітектурні деталі витвором фантазії художника [Каргер 1961, с.112-113]. Аргументи на користь достовірності цих деталей в сучасній історіографії див.: Міляєва 2000, с.36-38; Тоцька 2003, с.205.

⁴¹ Думку про те, що А. ван Вестерфельд у пошуках сюжетів для своїх малюнків міг вдаватись до послуг місцевого інформатора, вперше висловив Я. Смірнов [Смирнов 1908, с.296]. Подібно і Г. Логвин вважав, що постаті св.Володимира “в 1651 р. вже не існувало і художник малював її, можливо, зі слів киян, які її пам'ятали” [Логвин 1988, с.20]. Але чи справді постать князя Володимира була в оригіналі фрески, чи, може, там був понищений образ іншого персонажа, який в XVII ст. почали сприймати як образ св.Володимира з огляду на заходи Петра Могили щодо популяризації його культу.

⁴² В історіографії подано різні дані: 7,5-7,7 м [Раппопорт 1982, с.12]; 7,7 м [Высоцкий 1989, с.91; Нікітенко 2003, с.183]; 7,65 м [Никитенко 1999, с.37]; 7,75 м [Логвин 2001, с.109].

Збережені *in situ* фрагменти та малюнок А. ван Вестерфельда свідчать, що композиційна схема княжої фрески мала центричний характер: постаті в лівій та правій частинах було зображено у зустрічному русі. Оскільки князь, очолюючи ходу персонажів лівої частини, підносив модель храму, то в центрі композиції мав бути образ того, кому ця модель призначалася⁴³. Думки дослідників, однак, розійшлися щодо розташування персонажів довкола центрального образу. Було запропоновано низку версій реконструкції центральної частини композиції. Для зручності огляду їх варто умовно поділити на дві групи: (А) і (В)⁴⁴.

До групи (А) належать версії, автори яких припускають наявність між центральним образом та постатями князя й княгині фігур посередників (двох або чотирьох). Подібне припущення вперше висловив А. Грабар⁴⁵. Детальне обґрунтування та два графічні варіанти реконструкції опублікував С. Висоцький <іл.16d,e>⁴⁶. На користь цієї схеми висловлювались також Г. Логвин⁴⁷, В. Антонова⁴⁸, Ф. Кемпфер⁴⁹. Версії дослідників відрізняються в аспекті ідентифікації осіб посередників⁵⁰.

До групи (В) належать версії, згідно з якими князя й княгиню було зображено перед центральним образом без посередників. Вперше такий варіант опублікував В. Лазарєв <іл.16a>⁵¹. Оскільки на стіні залишалось місце принаймні ще для двох фігур, дослідник впровадив до композиції додаткові образи княжича та князівни (вони не зафіксовані на малюнку А. ван Вестерфельда) при краях західної стіни за князем і княгинею відповідно. Аналогічну версію опублікував також А. Поппе <іл.16b>⁵². Варіанти В. Лазарєва та А. Поппе, як на це неодноразово звертали увагу, суперечать малюнкові А. ван Вестерфельда, де зафіксовано не десять, а вісім постатей княжих дітей. Саме про таку їхню кількість можна говорити на підставі виявлених *in situ* фрагментів композиції. Нагадаємо: зображення князя і

⁴³ З приводу ідентифікації центрального образу див. *стор.* 25.

⁴⁴ У цій типології не враховано реконструкції, автори яких ще не знали, як саме композицію було розташовувано на стінах собору. Див. зокрема: ТАС 1871, с.СІХ-СХ; Петров 1905, с.440; Смирнов 1908, с.454.

⁴⁵ Грабар 2000 (1936), с.90, прим.3.

⁴⁶ Висоцький 1967, рис.5; Висоцький 1991, рис.1.

⁴⁷ Логвин 2001, с.110.

⁴⁸ Думка В. Антонової відома за публікацією Г. Логвина [Логвин 1988, с.21].

⁴⁹ Kämpfer 1978, с.113.

⁵⁰ З приводу ідентифікації образів посередників див. *стор.* 28-37.

⁵¹ Лазарєв 1959, рис.17.

⁵² Реконструкції В. Лазарєва та А. Поппе можна назвати “дзеркальними”, оскільки В. Лазарєв розташовував з південного боку жіночі постаті, натомість А. Поппе – чоловічі [Porre 1968, іл.10].

княгині на малюнку А. ван Вестерфельда відповідають двом незначним фрагментам на торцях західних стовпів центральної нави собору св.Софії.

Як показав С. Висоцький, виявлений з південного боку фрагмент постаті із зігнутою в лікті рукою <іл.8а> повторює контур зображення князя з моделлю храму в руці у верхньому ярусі малюнка А. ван Вестерфельда <іл.13>, а розчищена з північного боку деталь нижнього правого краю одєжі <іл.8b> – контуру одєжі княгині в нижньому ярусі малюнка <іл.13>⁵³. Значить, князь і княгиня були зображені при краях західної стіни, а їхні діти – в бічних частинах композиції (на південній та північній стінах).

Поза виокремленими групами існує ще версія, згідно з якою в центральній частині композиції було лише дві постаті – князь та княгиня, без посередників і центрального образу. Таку реконструкцію запропонувала Н. Нікітенко, вважаючи неавтентичність образу св.Володимира на малюнку А. ван Вестерфельда свідченням відсутності будь-яких постатей між князем і княгинею в оригіналі фрески. Вільний простір, на думку дослідниці, могла заповнювати “мармурова панель” <іл.16с>⁵⁴. Це, однак, суперечить логіці просторового вирішення середньовічних композицій, адже, як зауважив з цього приводу В. Александрович, “усуває адресата учасників походу”⁵⁵. Якщо центрального образу в композиції княжої фрески не було, то виглядало б так, що князь підносить модель храму зображеній навпроти княгині⁵⁶.

Отже, лише згідно з версіями групи (А) можна розташувати в центральній частині композиції відповідну до параметрів архітектурного середовища кількість персонажів без суперечності з малюнком А. ван Вестерфельда. Це дає підстави визнати саме ці версії вірогідними. Вони мають споріднену композиційну структуру, яку можна описати так: центральний образ; обабіч – одна або дві пари посередників; з південного краю князь із моделлю храму в руці; з північного – княгиня.

1.2. Датування

Як свідчить малюнок А. ван Вестерфельда, серед постатей в центральній частині композиції княжої фрески в соборі св.Софії в Києві був зображений князь з моделлю храму в руці <іл.13>. Цей іконографічний атрибут

⁵³ Висоцький 1989, с.90; рис.33, 38.

⁵⁴ Нікітенко 1999, с.45-46; Нікітенко 2003, с.191-192, іл.33.

⁵⁵ Александрович 2003, с.16.

⁵⁶ Непереконливою є теза Н. Нікітенко, що нібито об'єднуючою “композиційною ланкою” сприймалося саме княже подружжя, яке стояло під час богослужіння на хорах, якраз над центральною частиною композиції [Нікітенко 1999, с.45; Нікітенко 2003, с.192]. Адже з цього випливає, що князь на фресці підносив модель храму князеві на хорах.

характерний для образів засновників церков⁵⁷. Оскільки засновником собору св.Софії джерела називають Ярослава Володимировича, то, отже, портрет репрезентує сім'ю саме цього князя⁵⁸. Відтак, зіставивши відомості про роки народження Ярославових дітей з віковими характеристиками їхніх образів на фресці, можемо визначити час створення портрета.

Відомості про дітей Ярослава детально вивчені і висвітлені в історіографії⁵⁹. 1019 р. Ярослав одружився з Інгігерд, дочкою шведського конунга Олава Ейріксона (995–1021) та Астрід⁶⁰. За джерелами відомо про шістьох синів та трьох дочок від цього шлюбу⁶¹. Згідно з “Повістю минулих літ” 1020 р. народився Володимир⁶², 1024 р. – Ізяслав⁶³, 1027 р. – Святослав⁶⁴, 1030 р. – Всеволод⁶⁵, а 1036 р. – В'ячеслав⁶⁶. Окрім того, в літописних статтях 1054 та 1055 рр., які оповідають про розподіл столів між Ярославичами, фігурує ім'я ще одного сина – Ігоря⁶⁷. Оскільки про нього згадано після Всеволода і перед В'ячеславом, то він, ймовірно, народився між 1030 та 1036 рр⁶⁸.

У джерелах зафіксовано також згадки про трьох дочок Ярослава – Єлизавету, Анастасію та Анну, і хоча роки їхнього народження невідомі, про-

⁵⁷ Див. стор. 25-26.

⁵⁸ Таку ідентифікацію вперше запропонував І. Срезневський, і вона утвердилась в історіографії [ТАС 1871, с.CVIII-CX].

⁵⁹ Основні відомості та бібліографію див.: Войтович 2000, с.145-148.

⁶⁰ Про цей шлюб за скандинавськими джерелами детально див.: Глазырина, Джаксон, Мельников 1999, с.508-515.

⁶¹ В своєму заповіті Ярослав спеціально наголошує, що його сини “*брати від одного отця й одної матері*” [ЛР 1989, с.98]. Інгігерд була другою дружиною Ярослава. Відомо лише про одного його сина від попереднього шлюбу – Іллю, який помер у Новгороді бл. 1019 р. О. Назаренко ототожнює Іллю із “*сином короля Русі*”, про якого згадує Адам Бременський як про чоловіка Естрід, сестри данського короля Кнута IV Святого (1080–1086) [Назаренко 1999, с.338]. Можливість присутності образу Ілли в княжому портреті дослідники виключали, оскільки він помер до того, як народились інші діти Ярослава.

⁶² ЛР 1989, с.84.

⁶³ ЛР 1989, с.86.

⁶⁴ ЛР 1989, с.86.

⁶⁵ ЛР 1989, с.86.

⁶⁶ ЛР 1989, с.88. Повідомлення про народження В'ячеслава в Іпатіївській редакції “Повісті минулих літ” датоване 1034 р., але в Лаврентіївській редакції ці ж події уміщено під 1036 р. Правильною вважається хронологія Лаврентіївської редакції (див., напр.: Грушевський 1992 (1905), с.25, прим.1).

⁶⁷ ЛР 1989, с.99.

⁶⁸ Грушевський 1992 (1905), с.52, прим.2.

те орієнтовне датування шлюбів (1043, 1046, 1051 відповідно) свідчить, що Ярославни народилися не пізніше 1030-х років⁶⁹.

На підставі цих даних С. Висоцький обґрунтував датування фрески бл. 1037 р.⁷⁰ Ідентифікувавши зображених на південній стіні чотирьох княжичів як Володимира, Ізяслава, Святослава і Всеволода⁷¹, дослідник визначив вік старшого з них “на вигляд” – бл. 17 років <іл.2>. Оскільки Володимир Ярославич народився 1020 р., то 17 років йому виповнилось 1037 р., звідси випливає і датування фрески. А. Поппе та Ю. Асеев, застосувавши цей самий метод, дійшли втім інших висновків. Визначаючи вік старших синів Ярослава як бл. 20 років, дослідники відносили створення княжого портрета на період 1040-х років⁷².

Для перевірки методу можна залучити об'єктивний критерій. Однією з визначальних ознак вікової характеристики зображень чоловіків у середньовічному мистецтві була наявність чи відсутність заросту на обличчі. Княжі сини на південній стіні центральної нави собору св.Софії зображені безбородими, отже, це вказує на їхнє неповноліття⁷³. Оскільки така вікова характеристика княжичів не є результатом пізніших змін⁷⁴, то можна припустити, що портрет княжої сім'ї створений в час, коли Ярославові сини були ще підлітками, тобто у 1030-х роках.

Потрібно також звернути увагу, що за джерелами відомо про дев'ятьох дітей Ярослава, натомість в композиції княжої фрески (як свідчать збережені *in situ* фрагменти, параметри архітектурного середовища та малюнок А. ван Вестерфельда) були образи лише вісьмох⁷⁵. Можливо, портрет ви-

⁶⁹ Єлизавета Ярославна одружилась з конунгом Норвегії Гаральдом III Сігурдарсоном (1046–1066), Анастасія Ярославна – з королем Угорщини Ендре I (1046–1060); Анна Ярославна – з королем Франції Генріхом I (1031–1060). Про дочок Ярослава детально див.: Назаренко 1999, с.348-358; Глазырина, Джаксон, Мельников 1999, с.523-525.

⁷⁰ Висоцький 1989, с.106-107.

⁷¹ Таку ідентифікацію пропонували в історіографії й раніше (див., напр.: Петров 1905, с.439-440; Смирнов 1908, с.462).

⁷² А. Поппе визначає час створення портрета в межах двох-трьох років бл. 1045 р. [Рорре 1981, с.40-41]. (Див. також: Лазарев 1959, с.169). Ю. Асеев пропонує хронологічні рамки 1041–1044 рр. [Асеев 1987, с.29].

⁷³ Kämpfer 1992, с.80-81.

⁷⁴ Проведене у 1980-х роках дослідження поверхні фрески засвідчило відсутність підчищень на обличчях [Дорофійенко 1988, с.137]. На малюнках А. ван Вестерфельда та Ф. Солнцева княжі сини також зображені без заросту на обличчях <іл.14; іл.3>.

⁷⁵ В історіографії цю розбіжність пояснювали, як правило, відсутністю на фресці образу одного із княжичів. Так, Я. Смирнов виключав Ігоря, відомості про якого вважав непевними [Смирнов 1908, с.462], натомість С. Висоцький – В'ячеслава як наймолодшого [Висоцький 1989, с.106]. Думку про “відкидання” молодшого сина як “най-

конали до того, як народилася наймолодша дитина князя? Нагадаємо: наймолодший княжич народився 1036 р., а орієнтовне датування шлюбів князівен свідчить, що вони прийшли на світ також не пізніше 1030-х років.

Датування княжого портрета не може, однак, ґрунтуватись виключно на подібних підходах, адже воно пов'язане з датуванням побудови та розписів усього собору св.Софії, а ця проблема є предметом тривалої та складної дискусії, що не має “загальноприйнятого” розв'язання⁷⁶. Водночас дослідники, які писали про княжий портрет, мали сформовані погляди на цю проблему, і саме ці погляди визначали їхню аргументацію. Так, С. Висоцький обґрунтовував дату 1037 р., оскільки вона узгоджувалась з гіпотезою про створення собору в період між 1017–1037 рр.⁷⁷; натомість А. Поппе та Ю. Асеев, вважаючи, що 1037 р. собор щойно почали споруджувати⁷⁸, відносили виконання княжого портрета до 1040-х років. Ра-

мени важливого” висловлював також і В. Лазарєв [Лазарєв 1959, с.163], проте відповідно до власної версії реконструкції, яка передбачала всупереч малюнку А. ван Вестерфельда присутність в композиції фрески образів десяти дітей, стверджував, що на фресці мали бути ще дві князівни, існування яких, втім, не підтверджене в джерелах [Лазарєв 1959, с.160-161]. Тут можливі й інші комбінації, однак жодна з них через сумніви щодо достовірності “жіночої” частини композиції на малюнку А. ван Вестерфельда та поганий стан збереження двох постатей, відкритих в північній частині композиції (див. *стор. 14-15*), не може бути переконливо обґрунтованою.

⁷⁶ Один з ранніх прикладів обговорення проблеми див., напр.: Болховитинов 1825, с.9, 11-15. Огляд джерельної бази див.: Каргер 1961, с.98-102; Раппопорт 1982, с.11-12.

⁷⁷ Обґрунтування див., зокрема: Айналов 1917; Толочко 1969; Висоцький, 1989; Логвин 2001. Заснування собору св.Софії в деяких редакціях “Повісті минулих літ” згадується під 1017 р., а згідно з повідомленням німецького хроніста Тітмара Мерзебурзького, коли 14 серпня 1018 р. Болеслав I (992–1025) і Святополк (1015–1016, 1018–1019) здобули Київ, то місцевий архієпископ зустрічав переможців “in sancte monasterio Sophiae, quod in prior anno miserabiliter casu accidente combustum est” (“в монастирі св.Софії, який, на жаль, минулого року через нещасний випадок згорів”) [MGH, T.III. с.870; MРН, T.I. с.317]. На підставі комбінування цих двох свідчень в історіографії було сформульовано гіпотезу, що в Києві існувала ще одна церква св.Софії, можливо, дерев'яна, яка згоріла 1017 р., і тоді ж було розпочато будівництво нового кам'яного храму. Окрім того, С. Висоцький у Георгіївській наві собору св.Софії виявив графіто – запис року грецькими літерами “сфм ια”. Відчитавши напис як комбінацію цифр 6000 500 40 10 4, дослідник спершу визначив рік як 6554 від Сотворення світу, тобто 1046 від Різдва Христового [Висоцький 1966, с.16]. Згодом дослідник звернув увагу, що напис має дві частини: 1) “сфм” – 6540 рік від Сотворення світу; 2) “ια” – 14-те число індікта (податкового року) за візантійським літочисленням. Таким чином, рік від Різдва Христового визначається як 1031/1032 [Висоцький 1976, с.198-201]. Графіто, отже, свідчить, що у 1030-х роках собор св.Софії вже було побудовано.

⁷⁸ Обґрунтування див., зокрема: Каргер 1961; Порре 1981; Асеев 1980. Аргументи спираються передовсім на два літописні повідомлення. Так, в Іпатіївській редакції “Повісті

дикальний варіант передатування собору св.Софії, і відповідно княжого портрета, запропонувала Н. Нікітенко⁷⁹. Ґрунтуючись на припущенні Д. Айналова про причетність князя Володимира Святославича до задуму будівництва св.Софії⁸⁰, дослідниця сформулювала гіпотезу, що собор створено “*наприкінці княжіння Володимира – на початку правління Ярослава*”; тобто заснування відбулось 1007–1008 рр., завершення будівництва та перше освячення – 1011 р., а завершення виконання стінопису і повторне освячення – 1018 р.⁸¹ Виконання княжого портрета Н. Нікітенко

минулих літ” під 1034 р., а в Лаврентіївській під 1036 р. згадано про битву з печенігами, яка відбулась на місці, де згодом було споруджено св.Софію. В наступній літописній статті 1037 р. згадано про заснування собору св.Софії.

⁷⁹ Уперше свою гіпотезу Н. Нікітенко опублікувала 1987 р. [Никитенко 1987, с.237-244]. Дослідниця неодноразово зверталась до теми, підсумувавши весь матеріал в монографії 1999 р., де окремий розділ присвячено портретові княжої сім'ї [Никитенко 1999, с.14-64]. Там само див. перелік інших публікацій Н. Нікітенко. Критику див.: Kämpfer 1992, с.82-87; Толочко 1999, с.137-141; Александрович 2000, с.647-651. Свої аргументи Н. Нікітенко повторила і в новішій публікації: Нікітенко 2003, с.180-201.

⁸⁰ Айналов 1917, с.35.

⁸¹ Никитенко 1987, с.241; Никитенко 1999, с.49-50. (Тут, щоправда, слід зазначити, що в статті 1987 р. час сторення собору св.Софії дослідниця визначає 1007–1017 рр., а в резюме до монографії 1999 р. вже фігурують 1011–1018 рр.). Аргументи Н. Нікітенко виглядають так. Рік 1011 вираховується на підставі зафіксованого в Місяцеслові Мстиславового Євангелія з Державного історичного музею в Москві (Син. 1203) дня освячення собору св.Софії – 4 листопада. Оскільки освячення храмів відбувалося як правило в неділю (хоча не завжди), то рік, коли 4 листопада випадає на неділю, і буде роком освячення собору. Серед інших років, коли впродовж XI ст. 4 листопада було недільним днем, Н. Нікітенко віддає перевагу 1011, тому що будівництво храму, за гіпотезою дослідниці, мало початися в часи Володимира Святославича. Оскільки храм будувався “*3-4 роки*”, то, віднявши це число від 1011, дослідниця одержує 1007–1008 рр. як час заснування собору. Завершення виконання розписів Н. Нікітенко відносить до 1018 р., вираховуючи цей рік на підставі відомостей про ще одне (окрім 4 листопада) освячення собору св.Софії – згідно із записом на арк. 166v Апостола Апракос з Державного історичного музею в Москві (Син. 722), ця подія сталася 11 травня. Серед інших років, коли впродовж XI ст. неділя припадала на 11 травня, дослідниця вибирає 1018 р., знову ж таки, у зв'язку з гіпотезою про створення собору на межі правління Володимира Святославича та Ярослава Володимировича. Ці підрахунки, однак, не можна вважати достовірними, оскільки 4 листопада – день освячення св.Софії, який Н. Нікітенко пропонує відносити до 1011 р. [Никитенко 1999, с.49], зафіксований в Місяцеслові Мстиславового Євангелія із суттєвим уточненням, а саме, що собор св.Софії святив митрополит Єфрем [Каргер 1961, с.103]. В XI ст. знані два митрополити з таким ім'ям: київський митрополит, що в 1050-х роках замінив на митрополичому престолі Іларіона, та митрополит переяславський, відомий своєю активною будівничою діяльністю в Переяславі у 1080-х роках (детально див.: Поппе 1968). Отже, твердження

відносить до 1017 р., ідентифікуючи князя з моделлю храму в руці як Володимира, а зображеного на південній стіні старшого княжича, що прямує за батьком, – як Ярослава⁸². Питання, чому Ярослав, на той час уже київський князь, замовив намалювати свій неповнолітній образ, дослідниця не розглядає⁸³.

Попри неоднозначність результатів дискусії найпереконливішим видається датування княжого портрета 1030-ми роками. Воно суперечить поглядам частини дослідників щодо датування розписів собору св.Софії, проте узгоджується з кількістю та з віковими характеристиками образів княжих дітей на фресці.

1.3. Інтерпретація

Німецький автор другої пол. XI ст. Адам Бременський назвав Київ “*aemula sceptri Constantinopolitani, clarissimum decus Graeciae*” (“*достойний суперник скипетра Константинопольського, славетна окраса Греції*”)⁸⁴. Таку характеристику значною мірою спричинило правління князя Ярослава, який, розбудовуючи Київ наче новий Константинополь на Дніпрі⁸⁵, присвятив митрополичий собор Святий Софії – Премудрості Божій – за зразком патріаршого собору візантійської столиці.

На основі слів Апостола Павла [1 Кор. 1:24,30], в християнській богословській традиції старозавітне поняття Премудрості Божої ототожнюва-

про освячення собору св.Софії 1011 р. помилкове, а тому немає підстав приймати 1007–1008 рр. як дату заснування, а 1018 р. як дату завершення розписів собору.

⁸² Никитенко 1987, с.242-243. Никитенко 1999, с.50-53.

⁸³ Ф. Кемпфер, обговорюючи гіпотезу Н. Нікітенко, ставить запитання: “Якщо засновником церкви св.Софії був Володимир Святославич, як тоді пояснити численні свідчення джерел про Ярослава?” [Kämpfer 1992, с.87]. У першій своїй публікації про княжий портрет дослідниця пропонувала таке пояснення: “Якщо віднести факт побудови собору і виникнення значної частини розписів до більш раннього часу, значення діяльності Ярослава неодмінно зменшиться. Тому письмові джерела зв’язали Софію тільки з ім’ям Ярослава” [Никитенко 1987, с.242]. Але ж, чому так само не вчинили виконавці княжого портрета в центральній наві собору св.Софії, які працювали на замовлення Ярослава?

⁸⁴ Див. книгу 2-гу (ч.19) “Історії Гамбурзьких архієпископів” [MGH, T.VII. с.313]. А. Васильєв трактував таку географічну локалізацію як свідчення залежності Русі від Візантії [Vasiliev 1932, с.355]. О. Назаренко натомість пояснює це як курйоз, вважаючи, що Адам Бременський наклав реальну топографію, відому йому з розповідей моряків, на топографію римського автора Марціана Капелли, що призвело до суміщення Азовського та Балтійських морів і відповідно Русі та Греції [Назаренко 1999, с.276].

⁸⁵ Власто 2004 (1970), с.330; Толочко 1998, с.150. Про Київ як зразок наслідування для володимиро-суздальських князів у XII ст. див.: Шевченко 2001 (1996), с.61-74.

лося з Ісусом Христом⁸⁶. Тож посвята храму Святій Софії означала фактично посвяту Христові. Це знайшло адекватне відображення в сюжетах розписів київського собору, що докладно висвітлюють історію Інкарнації Логоса⁸⁷. Розташований на стінах західної частини головної нави собору портрет княжої сім'ї мав підпорядковуватися цій концептуальній іконографічній програмі. Тому в історіографії утвердилось припущення, що в центрі композиції був образ Христа, до якого спрямовувалась хода княжої сім'ї <іл.16>⁸⁸.

Досліджуючи іконографію візантійського імператорського мистецтва, А. Грабар виокремив три типи сцен, які репрезентували володаря перед Христом: 1) поклоніння; 2) дароприношення; 3) інвеститура⁸⁹. За композиційними особливостями київська фреска відповідає саме другому типу, адже на малюнку А. ван Вестерфельда князь Ярослав зображений з моделлю храму в руці <іл.13>, яка символізує княжий дар Христові. Сцени дароприношення репрезентували ідею опіки над ктиторм, яку він здобував через свій дар, засвідчуючи визнання з його боку влади того, кому дар призначався⁹⁰. Таким чином, київська фреска, демонструючи наближеність князя до Христа, водночас встановлювала ієрархію небесної та земної влади, засвідчуючи підпорядкований статус останньої.

Композиції, в яких даром є модель храму, творять окремий різновид сцени дароприношення⁹¹. В колі пам'яток мистецтва середньовізантійського періоду відомі такі приклади цієї іконографії:

⁸⁶ Про Христологічну інтерпретацію Премудрості Божої див.: Meyendorff 1987, с.391-393.

⁸⁷ Про іконографічну програму розписів собору св.Софії див.: Лазарев 1960; Логвин 2001.

⁸⁸ Вперше таке припущення висловив Л. Даль під час обговорення виступу І. Срезневського на Першому археологічному з'їзді в Москві [ТАС 1871, с.СІХ-СХ]. Гіпотезу підтримали більшість дослідників, за винятком Н. Кондакова, В. Антонової та Н. Нікітенко. В історіографії пропонували різні варіанти реконструкції іконографічного типу образу Христа [Лазарев 1959, с.154-156; Рорре 1968, с.24], для обґрунтування яких втім немає достатніх доказів. Поширеною є версія, що це був образ Пантократора на престолі.

⁸⁹ Грабар 2000 (1936), табл. на с.136. А. Грабар зауважує, що поширення зображень імператора перед Христом відбулося в післяіконоборчий період і фактично означало втрату "самостійності" імператорської іконографії, яка тим самим врешті "здобула своє природне місце в сучасній релігійній системі" [Грабар 2000 (1936), с.187].

⁹⁰ Детально про цю іконографію див.: Грабар 2000 (1936), с.122-127; Wessel 1978, с.818-821. Іконографія сцени принесення дарів Христу у візантійському імператорському мистецтві розвинулась на основі пізньоантичних тріумфальних композицій, що зображали підкорених варварів з дарами перед римськими імператорами. Ці сцени також вплинули на формування іконографії сюжету "Поклоніння Волхвів". Детально див.: Grabar 1980, с.45; Mathews 1993, с.80-84.

⁹¹ Зображенням ктиторів з моделями храмів в середньовічному мистецтві присвячено дисертацію: Lipsmeyer 1981.

- мозаїка в південно-західному вестибюлі над входом до нартекса собору св.Софії в Константинополі, кін. X ст. <іл.30; іл.27:2>⁹²;
- фреска на південній стіні північно-східної каплиці в католицькій монастирі Хосіос Лукас, XI ст. <іл.32>⁹³;
- фреска на східній стіні нартекса церкви св.Миколая в Касторії, 1160–1180 рр. <іл.31>⁹⁴;
- мозаїка на південній стіні при вході в презвітерію собору Успіння Богородиці в Монреалі на Сицилії, 1180-ті роки <іл.33>⁹⁵;
- фреска в церкві Спаса на Нередиці в Новгороді, перша пол. XIII ст. <іл.34>⁹⁶.

А. Грабар назвав такі сцени “*благочестивим заснуванням*”, маючи на увазі, що вони символізують акт будівництва храму, прославляючи благовір'я його засновника⁹⁷, або, за висловом Н. Паттерсон-Шевченко, декларують “*ідентичність ктитора*”, тим самим “*утверджуючи його права, пов'язані з цією роллю*”⁹⁸.

Отже, послання, яке композиція княжої фрески несла до глядачів, можна прочитати так: князь Ярослав є засновником собору св.Софії, собор є даром Христові, через цей дар князь визнає владу Христа і здобуває божественну опіку.

Київське джерело XI ст. “Слово про Закон і Благодать” митрополита Іларіона⁹⁹ пояснює символічне значення, яке спорудженню собору св.Софії

⁹² Імператори Юстиніан (527–565) з моделлю собору св.Софії та Константин (324–337) з моделлю Константинополя зображені обабіч Богородиці з Христом на престолах [Whittemore 1936, табл.V].

⁹³ Абат Філотеос підносить модель храму св.Луці [Chadzikidakis 1997, іл.50,51].

⁹⁴ Ктитор Никифор з моделлю храму та його жінка Анна зображені обабіч св.Миколая [Αρχαία του Πωταμιάνου 1994, іл.39-40].

⁹⁵ Король Вільгельм II (1166–1189) з моделлю храму зображений перед Богородицею [Johnson 1999, іл.8]. Ще інший варіант цієї композиції, де король підносить модель храму Богородиці з Христом на престолах, вирізьблений на одній з капітелей аркади собору в Монреалі [Johnson 1999, с.249].

⁹⁶ Князь Ярослав Всеволодович підносить модель храму Христу на престолах [Мясоедов 1925, табл.LVI, 1].

⁹⁷ Грабар 2000 (1936), с.124.

⁹⁸ Patterson Ševčenko 1994, с.278.

⁹⁹ “Слово про Закон і Благодать” відоме у трьох редакціях. Перша і найповніша редакція, найближча до протографа XI ст., збереглась лише в одному списку в збірнику другої пол. XV ст. з Державного історичного музею в Москві (Син. 591). Публікацію усіх трьох редакцій пам'ятки з критичним апаратом, оглядом історіографії та джерелознавчим аналізом див.: Молдован 1984. В згаданому збірнику Син. 591 на арк. 203 уміщено копію приписки про поставлення Іларіона на митрополита 1051 р. Саме ця приписка безпосе-

надавали його сучасники. Звертаючись до Володимира Святославича і описуючи діяльність його сина Ярослава, автор зокрема зазначає: “*Дім Божий великий святий Його Премудрості створив на святість та освячення місту твоєму*”¹⁰⁰. Тобто для Іларіона будівництво св.Софії символізувало освячення Києва. Згідно з інформацією, зафіксованою в приписці на арк. 166v Апостола Апракос з Державного історичного музею в Москві (Син. 722), освячення київського собору св.Софії відбулося 11 травня, що, як неодноразово підкреслювалось в історіографії, збігається зі святом “*τα γενέθλια*” (“уродин”) Константинополя, встановленим з нагоди його освячення 330 р.¹⁰¹ Про невідповідність цього збігу свідчить напис над конхою центральної апсиди київського собору св.Софії: “+Ο Θ(Ε)Σ [ΕΝΜΕΣΩ ΑΥΤΗΣ ΚΑΙ ΟΥ Σ]ΑΛΕΥΘΗΣΕΤΑΙ .:ΒΟΝ9[ΗΣΕΙ ΑΥΤΗ Ο Θ(Ε)Σ ΤΟ ΠΡΟΣ ΠΡΩ ΠΡΩ] .:” (“*Бог посеред неї, і не похитнеться. Бог допоможе їй рано-вранці*”) [Пс.45:6] <іл.17; іл.18>¹⁰². Як обґрунтовує К. Акентьев, вибір тексту Пс.45:6 був пов’язаний саме зі святом уродин Константинополя¹⁰³. Цей контекст дає змогу відчи-

редньо пов’язує особу Іларіона з текстом “Слова про Закон і Благодать”. Іларіонове авторство і автентичність “Слова” як пам’ятки київської літератури XI ст. заперечував Г. Барац [Барац 1916, с.7-48], проте його аргументація не знайшла підтримки в історіографії. Дослідники по-різному датують час створення “Слова”. Найпоширенішим є визначення хронологічних рамок між 1037 та 1050 рр. (вперше обґрунт.: Горський 1844, с.206-207). Н. Розов на підставі аналізу богословського змісту “Слова” дійшов висновку, що воно написане на основі Євангельських текстів, які зачитувались на Великдень і на Благовіщення, тож було виголошене тоді, коли ці свята збігалися. За підрахунками Н. Розова, Благовіщення припало на Велику Суботу 1049 р. [Розов 1963, с.147-148]. Н. Розов також вказав на інший “*випадок близького збігу*” Великодня і Благовіщення, що стався 1038 р. [Розов 1963, с.147, прим.23]. Тож саме цим роком деякі дослідники датують час написання “Слова про Закон і Благодать” [Данилевский 1999, с.358]. Н. Нікітенко, приймаючи методику Н. Розова, вираховує дату “*безпосереднього*” збігу Великодня і Благовіщення як 25 березня 1022 р. [Никитенко 1991, с.51-57; Никитенко 1999, с.205-208].

¹⁰⁰ Молдован 1984, с.97 (Син. 591 арк. 192r)

¹⁰¹ Про це свято див.: Dargon 1974, с.367-390; Krautheimer 1983, с.61-62.

¹⁰² Від напису збереглося лише 20 знаків. А. Білецький віддав перевагу саме цьому варіантові реконструкції з огляду на кількість знаків, що їх могла умістити арка, беручи до уваги, що літера “альфа” в слові “ΣΑΛΕΥΘΗΣΕΤΑΙ” збереглась в найвищій точці й розділяє напис навпіл [Белецкий 1960, с.162]. В Пс.45:6 йдеться про місто Єрусалим. Оскільки в грецькій мові іменник η πόλις (місто) жіночого роду, то використано і відповідний займенник.

¹⁰³ К. Акентьев будує аргументацію на опосередкованих доказах. По-перше, згідно з Типіконом собору св.Софії в Константинополі у ролі алуарія щорічного обряду святкування уродин Константинополя використовували Пс.45:5. Над конхою собору св.Софії в Києві відтворено не п’ятий, а шостий вірш цього псалма (Пс.45:6). Але, оскільки освячення собору св.Софії відбулось в день свята уродин Константинополя, то вибір Пс.45:6 міг бути “*навіяний алуарієм уродин візантійської столиці*”, тобто Пс.45:5. По-друге, надвітарні написи інших візантійських храмів відтворюють Пс.64:5 або Пс.92:5, які

тати в композиції княжої фрески ідею освячення Києва, тобто поширення божественної опіки не лише над князем, а також і над його містом, що стало можливим завдяки спорудженню собору св.Софії – княжого дару Христові.

Згідно із ймовірними варіантами реконструкції композиції княжої фрески, свій дар князь підносив Христові в присутності посередників¹⁰⁴. Варіанти ідентифікації осіб цих посередників є суто гіпотетичними, та вони важливі для розуміння ідей, які могла репрезентувати композиція.

(1) Перший варіант передбачає в ролі посередника між князем і Христом візантійського імператора. На малюнку А. ван Вестерфельда князь зображений перед св.Володимиром, постать якого виглядає очевидною інтерполяцією <іл.13>¹⁰⁵, тож в історіографії розглядалася можливість, що в оригіналі фрески ця постать репрезентувала візантійського імператора¹⁰⁶. Саме його деякі дослідники розглядали як адресата княжого дару¹⁰⁷. Зго-

пов'язані з обрядом освячення храму. Це підтверджує *“вірогідність аналогічного літургійного походження також і київського напису і одночасно відтінює той факт, що його джерелом був інший богослужбовий чин, обряд уродин візантійської столиці”* [Акентьев 1995, с.80-81]. З приводу богословського значення Пс.45:6, К. Акентьев зазначає, що *“традиційна богословська екзегеза”* трактувала його як пророцтво *“Небесного Єрусалима, Христової церкви, заснованої через земне домотворення Логоса”*; в середові візантійський період відбулося розширення цієї інтерпретації, прикладами чого виступають два твори, датовані другою пол. IX ст. – *“Сказання про св.Софію”* та *“Послання до католика Захарії”* патріарха Фотія. В той час як перший з цих творів асоціює Пс.45:6 із собором св.Софії, то другий відносить його до усього Константинополя – Нового Єрусалима християнського світу [Акентьев 1995, с.76-78]. З приводу інтерпретації напису над конхою центральної апсиди собору св.Софії в Києві див. також.: Аверинцев 1972, с.25-49.

¹⁰⁴ Див. стор. 18-19.

¹⁰⁵ Смирнов 1908, с.455-457.

¹⁰⁶ Ще до того, як було опубліковано малюнок А. ван Вестерфельда, але Я. Смирнов вже виголосив про нього доповідь на Тринадцятому археологічному з'їзді, Н. Кондаков, розмірковуючи з приводу недоречностей цього малюнка, зауважив, що Ярослав помилково зображений перед *“невідомим імператором”*. На підставі цього зауваження Н. Кондакова інші дослідники припускали, що власне імператор був зображений в оригіналі фрески, однак сам Н. Кондаков так не вважав. На думку дослідника, в оригіналі фрески князь підносив модель храму Премудрості Божій, зображений в подіб *“царственного архангела”*, костюм якого дав привід А. ван Вестерфельду дофантазувати фігуру імператора [Кондаков 1906, с.37]. У візантійському мистецтві архангели часто зображалися в імператорських оджах. На думку Г. Мегвайра, причиною цієї іконографічної спорідненості було уявлення, що василевс мав *“спеціальний статус серед надприродних істот”*, адекватний до архангельського [Maguire 1997, с.247-256].

¹⁰⁷ Коментуючи міркування Н. Кондакова, Я. Смирнов зауважив, що у випадку присутності в композиції образу імператора князь мав би підносити йому модель міста, а не храму, що могло б символізувати підлеглість київського князя [Смирнов 1908, с.460]. Цю тезу

дом А. Грабар уточнив реконструкцію, вказавши, що візантійський імператор виступав лише в ролі посередника між князем та Христом; в такий спосіб, отже, було відображено візантійську концепцію *“ієрархії володарів”*¹⁰⁸. Ця концепція, ґрунтуючись на успадкованому з давньоримських часів уявленні про універсальність імператорської влади, передбачала, що християнські правителі утворюють духовну сім'ю, на чолі якої стоїть візантійський василевс, а усі інші державці є нижчі за рангом¹⁰⁹. Оскільки у виконанні розписів собору св.Софії провідну роль відігравали візантійські майстри¹¹⁰, то зрозуміло, що вони могли закласти в зміст композиції княжої фрески візантійські політичні уявлення. Не випадково серед розписів собору св.Софії низка сцен та образів безпосередньо пов'язані з імператорською тематикою:

- розписи у південній та північній вежах, що репрезентують сцени з життя константинопольського двору <іл.1:12,13,14>¹¹¹;

розвинув А. Васильєв, використовуючи малюнок А. ван Вестерфельда як доказ на користь гіпотези про васальну залежність Русі від Візантії в часи Ярослава [Vasiliev 1932, с.355]. А. Грабар поглибив інтерпретацію, пов'язавши її з тематикою розписів веж, що вели на хори собору св.Софії. В південній вежі збереглось рідкісне зображення константинопольського іподрому з образом імператора у ложі кафісми [Логвин 2001, іл. 273,274] <іл.24; іл.1:12>. Перегони на іподромі асоціювалися з перемогою та тріумфом, а як випливає з повідомлення літописної статті 1036 р., собор св.Софії було споруджено на місці переможної битви Ярослава проти печенігів [ЛР 1989, с.89]. Будівництво собору на полі битви мало на меті увіковічнити перемогу, що й відобразилось в тріумфальній тематиці розписів. Отже, Ярослав підносив модель храму як символ перемоги, яку він поділяє зі *“своїм сюзереном, переможцем варварів та поган”* візантійським імператором [Grabar 1935, с.117]. Питанню взаємовідношення влади київського князя та влади візантійського василевса присвячена значна література, і слід зауважити, що ні письмові джерела, ні їхня інтерпретація не дають підстав для однозначного визначення природи цього взаємовідношення. Детально див.: Dvornik 1956; Hanak 1981,1984,1985.

¹⁰⁸ Грабар 2000 (1936), с.90, прим.3.

¹⁰⁹ Про візантійську концепцію *“ієрархії володарів”* див., зокрема: Ostrogorsky 1936, с.41-61; Dölger 1964, с.397-420; Grabar 1968, с.115-119; Anastos 1978, с.13-54; Wessel 1978, с.734-735; Медведев 1972, с.412-424.

¹¹⁰ Хоча в київських джерелах не збереглось свідчень про майстрів собору св.Софії, однак на їхнє візантійське походження вказує як стилістика розписів, близька до мозаїк і фресок католикону монастиря Хосіос Лукас [Chadzikakis 1997], так і виконання всіх написів грецькою мовою [Белецкий 1960, с.159-192]. Окрім того, С. Висоцький виявив у Михайлівській наві грецькомовне графіто зроблене по тиньку до того, як поверх виконали фреску. На тій підставі дослідник припустив, що це автограф одного з майстрів, які розписували собор [Высоцкий 1976, с.254].

¹¹¹ Окрім вищезгаданої сцени перегонів, на стіні південної вежі, де в кафісмі іподрому зображено імператора <іл.24; іл.1:12>, слід також вказати на кінний образ імператора <іл.25; іл.1:13> та сцену урочистого прийняття в палаці, зображений в північній вежі со-

- частково збережене зображення св.Константина та св.Олени обабіч Чесного Хреста на південній стіні Михайлівської нави <іл.23, іл.1:10>¹¹²;
- постать неідентифікованого святого в імператорському строї на стовпі в західній частині між навою Йоакима та Анни і навою Архангела Михаїла <іл.22; іл.1:11>¹¹³;
- сюжети христологічного циклу на стінах трансепту – “Розп’яття”, “Зішестя в Ад”, “Зішестя св.Духа”, “Відіслання Учнів на проповідь” <іл.1:6,7,8,9>, які у візантійській риторичі використовувались для глобалізації імператорів¹¹⁴.

У цьому контексті також треба звернути увагу на посвяту нав собору св.Софії. Так, якщо крайня північна нава присвячена св.Георгію, то крайня південна – архангелові Михаїлу. Св.Георгій був патроном князя Ярослава¹¹⁵, тобто присвята північної нави пов’язана з особою засновника собору. За аналогією можна припустити, що посвята крайньої південної нави була пов’язана з особою візантійського імператора. Адже в період, коли ймовірно виконували розписи київського собору св.Софії, на візантійському престолі правив імператор з відповідним ім’ям – Михаїл IV (1034–1041). Усе це опосередковано свідчить, що композиція княжої фрески могла відображати візантійську концепцію “ієрархії володарів” і між князем та Христом в ролі посередника був зображений візантійський василевс¹¹⁶.

бору <іл.26; іл.1:14>. С. Висоцький, ґрунтуючись на раніше висловлюваному припущенні Д. Айналова, інтерпретував сюжети як розповідь про візит княгині Ольги до Константинополя [Висоцький 1989, с.164-204], а Н. Нікітенко вбачає тут розповідь про шлюб князя Володимира Святославича з багрянородною представницею македонської династії Анною, сестрою імператорів Василя II (976–1025) та Константина VIII (1025-1028) [Никитенко 1999, с.77-122]. З огляду на погану збереженість і брак інскрипцій (якщо не брати до уваги сумнівну спробу С. Висоцького відчитати на фресці, що зображає Іподром, в південній вежі собору ім’я княгині Ольги у грекомовному варіанті Елґа [Висоцький 1989, іл.94]) ідентифікація цих сюжетів є гіпотетичною. П. Магдаліно та Р. Нельсон вказують на фрагмент тексту візантійського автора XI ст. Нікити Стефата, що характеризує прикрашення церков подібними розписами як поширену моду серед представників візантійської аристократії [Magdalino, Nelson 1982, с.165, прим.110].

¹¹² Логвин 2001, іл.240.

¹¹³ Логвин 2001, іл. 217. Н. Кондаков ідентифікував цю постать як образ св.Константина [Кондаков 1906, с.39]. Г. Логвин натомість вважає, що це образ біблійного царя Соломона [Логвин 2001, с.120].

¹¹⁴ Детально див. зокрема: Maguire 1992, с.205-214; Jolivet-Lévy 1997, с.231-246.

¹¹⁵ Св.Георгія зображено на монетах Ярослава [Сотникова, Спасский 1983, с.96-111] <іл.39>.

¹¹⁶ Коли припустити, що в композиції княжої фрески в ролі посередника між князем Ярославом та Христом було зображено Михаїла IV, то в ролі посередниці перед княгинею могла бути зображеною імператриця Зоя.

Дослідники, які заперечували таку можливість, головню робили акцент на ворожому ставленні Ярослава до Візантії, вказуючи на два відомі факти: військовий похід на Константинополь 1043 р. та призначення місцевого священика Іларіона Київським митрополитом 1051 р.¹¹⁷ Проте це були лише епізоди у тривалому правлінні Ярослава. Вони не свідчать про перманентну ворожість до Візантії. Щобільше, їх можна використати для аргументації тези про певну залежність київського князя від імператора. Так, Михаїл Пселл, візантійський автор XI ст., характеризує війну 1043 р. як “Ρώσων ἐπανάστασιν” (“повстання русів”) супроти “ἡγεμονία τὸν Ρωμαίων” (“домінування Ромей [візантійців]”), тим самим підкреслюючи попередню нерівноправність стосунків¹¹⁸. Аналогічно, якщо в події 1051 р. вбачати спробу вибороти автокефалію для київської митрополії, то це лише підкреслюватиме, що впродовж усіх попередніх десятиліть правління Ярослава київська церковна ієрархія підпорядковувалась Константинополю¹¹⁹. Теза про антивізантійську політику князя Ярослава є історіографічною містифікацією¹²⁰ і не може бути аргументом супроти можливості репрезентації на фресці в соборі св.Софії образу візантійського імператора в ролі посередника між князем і Христом.

Але існують і переконливіші контраргументи. Вони випливають із синхронної ситуації у Візантії. Епоха після смерті Константина VIII (1028) і до утвердження династії Комнінів (1081) була періодом соціальної кризи та зменшення зовнішньополітичного впливу імперії¹²¹. Доки Ярослав княжив у Києві, влада в Константинополі змінювалась шість разів¹²². Втім,

¹¹⁷ Див., напр.: Лазарев 1959, с.152; Рорре 1968, с.26; Высоцкий 1989, с.68.

¹¹⁸ Про фразеологію Михаїла Пселла детально див.: Рорре 1968', с.76-79. Ці висловлювання дають підстави пов'язувати похід 1043 р. на Константинополь з повстанням 1042 р. полководця Георгія Маніака проти імператора Константина IX Мономаха (1042–1055). Ж.-П. Аріньон, звертаючи увагу, що похід очолював син Ярослава, Володимир, припускає, що у випадку успіху той міг висунути свої права на візантійський престол з огляду на шлюб його діда Володимира Святославича з представницею македонської династії Анною [Аріньон 1995, с.34-35], проте тут слід зауважити, що Ярослав не був сином Анни. Про причини походу Русі на Константинополь 1043 р. також див.: Литаврин 1972, с.178-222; Hanak 1981,1984,1985, с.126-128.

¹¹⁹ Треба вказати на відсутність прямих доказів того, що призначення Іларіона митрополитом відбувалося без погодження з Константинопольським патріархом [Dvornik 1956, с.95; Власто 2004 (1970), с.334]. Про поставлення Іларіона на київського митрополита див.: Рорре 1968', с.131-151; Hanak 1981,1984,1985, с.128-129.

¹²⁰ Толочко 1998, с.153-154.

¹²¹ Детально див.: Острогорський 2002 (1996), с.296-328.

¹²² Василій II (976–1025); Константин VIII (1025–1028); Роман III (1028–1034); Михаїл IV (1034–1041); Михаїл V (1041–1042); Зоя і Теодора (1042); Константин IX (1042–1055).

попри всі потрясіння, візантійська концепція “ієрархії володарів” залишалась незмінною¹²³. Віддалившись від політичної реальності, вона перетворилась на фікцію¹²⁴. Цим можна пояснити, чому невідомий киянин, який видряпував на другому від купола південному стовпі в західній частині центральної нави собору св.Софії поминальний напис по Ярославу, всупереч візантійській системі “ієрархії володарів” титулував князя “царем” <іл.1:4>¹²⁵. Слід зауважити, що автор напису стояв спиною до вітваря і бачив праворуч від себе центральну частину композиції княжої фрески, де князь Ярослав підносив модель храму Христові.

(2) Другий варіант ідентифікацій осіб посередників обґрунтував С. Висоцький. Образ св.Володимира, зафіксований на малюнку А. ван Вестерфельда, дав дослідникові підстави припускати, що в оригіналі фрески саме князь Володимир виконував посередницьку роль між Ярославом та Христом; у правій частині композиції в цій ролі перед жінкою Ярослава дослідник розташовував образ княгині Ольги <іл.16d,e>¹²⁶.

На користь цієї реконструкції промовляють київські письмові джерела, передовсім “Слово про Закон і Благодать”, де прославляються заслуги Володимира та Ольги в справі християнізації Русі, а Ярослава охарактеризовано як їхнього достойного наступника. Гіпотезу розвинув Г. Логвин¹²⁷, вказуючи на фрагмент “Слова про Закон і Благодать”, в якому Іларіон звертається до Володимира із промовистим закликом: *“Отряси сон, взведи очі, і побачиш, якої тя честі Господь там сподобив і на землі не безпам'ятним залишив синам твоїм. Встань, побач чадо своє Георгія [Ярослава] [...] Побач того, хто прикрашає престол землі твоєї і возрадується і взвеселиться. До того побач і благовірну невістку твою Ірину [Інгігерд]. Побач онуків твоїх і правнуків, як живуть, як охороняє їх Господь, як благовір'я держать по преданню твоєму, як в святі церкви частять, як славлять Христа, як поклоняються Імені Його”*¹²⁸. Якщо “Слово про Закон і Благодать” виголошувалося у соборі св.Софії, то не виключено, що джерелом натхнення для цього описового фрагменту тексту була саме композиція княжої фрески, розташована якраз навпроти центрального вітваря –

¹²³ Про візантійську політичну теорію і практику в XI ст. див.: Vryonis 1982, с.141-161.

¹²⁴ Про ставлення до візантійської концепції “ієрархії володарів” у княжому Києві див.: Hanak 1981,1984,1985; Толочко 1992, с.102-127.

¹²⁵ Публікацію графіто див.: Висоцький 1966, с.39-41. Про титулування київських князів у візантійських джерелах див.: Рорре 1968, с.226-230.

¹²⁶ Висоцький 1967, с.42; Висоцький 1989, с.94-95; Висоцький 1991, с.112.

¹²⁷ Логвин 1971, с.41; Логвин 2001, с.110.

¹²⁸ Молдаван 1984, с.98 (Син. 591, арк. 192v-193r).

місця, де стояв проповідник¹²⁹. Однак, згадка про правнуків Володимира схиляє до думки, що цей фрагмент стосується власне княжої сім'ї, а не княжого портрета, на якому були зображені лише внуки Володимира (діти Ярослава). Поширені в історіографії відчитання деяких пасажів “Слова про Закон і Благодать” як рефлексій образів та сюжетів розписів собору св.Софії є сумнівними¹³⁰. Адже аналогічні образи і сюжети могли оздоблювати й інші київські храми, що про них також згадує Іларіон, а саме Десятинної церкви та церкви Благовіщення на Золотих Воротах¹³¹. Тому зв'язок між іконографічною програмою розписів собору св.Софії та образами твору Іларіона можна визначити лише через поняття кореляції, тобто гіпотетичного взаємовідношення, яке складно обґрунтувати з огляду на низку випадкових чинників¹³². Це, втім, не заперечує значення “Слова про Закон і Благодать” як джерела для інтерпретації змісту композиції княжої фрески в соборі св.Софії.

І твір Іларіона, і княжий портрет – пам'ятки однієї епохи, а тому вони репрезентують споріднені ідеї. Проблема полягає у відчитанні цих ідей. Наприклад, С. Висоцький, розвиваючи поширену в літературі тезу про антивізантійську спрямованість “Слова про Закон і Благодать”¹³³, вважав, що

¹²⁹ На згаданий фрагмент “Слова про Закон і Благодать” нещодавно звернула увагу також М. Сморгонь Ружицька, зазначаючи, що “Іларіон вказував вірним не лише на присутню в храмі княжу родину, але може передовсім на розпростерту під княжими хорами монументальну фундаторську композицію, яка майже дослівно унаочнювала виголошені слова” [Smorąg Różycka 2003, с.115].

¹³⁰ Такі спроби див. зокрема: Лихачев 1945, с.32; Лазарев 1960, с.59; Бычков 1995, с.97; Аверинцев 1972, с.25-49; Акентьев 1995, с.75-94.

¹³¹ Так, Д. Айналов припускав, що Іларіон виголошував “Слово про Закон і Благодать” в Десятинній церкві при саркофазі Володимира [Айналов 1917, с.28]. Натомість Н. Розов вважав, що виголошення відбулося у церкві Благовіщення на Золотих Воротах [Розов 1963, с.148]. Розписи цих храмів не збереглися, а тому підстав трактувати фрагменти тексту “Слова про Закон і Благодать” як їхнє “відображення” ще менше, ніж у випадку стінопису собору св.Софії.

¹³² Акентьев 1995, с.91.

¹³³ Ця теза ґрунтується на відчитанні в тексті “Слова про Закон і Благодать” полеміки проти юдейства як прихованого випадку антивізантійського характеру. Вперше таку інтерпретацію запропонував І. Жданов. Виходячи з “широкого трактування” поняття юдейства, дослідник вважав, що “в словах Іларіона про насилля над “синами вільними” з боку тих, “хто вважав себе старшими”, треба бачити натяк на сучасні Іларіону обставини [...] Церква руська перебувала в залежності від тих, хто вважав себе старшими [візантійців]. Такий стан речей – своєрідне юдейство – і подає привід для конфронтації” [Жданов 1904, с.72]. В інтерпретації Д. Ліхачова згадка про розорення Єрусалима вже є погрозою Константинополю, а юдейська хула на Христа – сутністю візантійського християнства [Лихачев 1945, с.26-28]. В історіографії висували й інші пояснення значення ці-

що метою Іларіона було підкреслити самостійність прийняття християнства “без посередництва греків”¹³⁴. Відтак, дослідник вбачав у княжому портреті наочне втілення “доктрини” прославлення Володимира та Ольги “як осіб, пов’язаних з прийняттям християнства на Русі безпосередньо від Бога”¹³⁵. Насправді Іларіон не заперечує, а підкреслює “посередництво греків” у хрещенні Русі – порівнюючи Володимира зі св.Константином, а Ольгу зі св.Оленою, чітко зазначає, що Володимир і Ольга поширили християнство, принісши Хрест з Нового Єрусалима, тобто Константинополя: “[Володимир] подібний до великого Константина, рівно мудрий, рівно христолюбивий [...] Він [Константин] із матір’ю своєю Оленою, Хрест від Єрусалима принісши, по всьому світу своєму розславивши, віру утвердили. Ти [Володимир] із бабою твоєю Ольгою, принісши хрест із нового Єрусалима, Константинограда, по всій землі своїй поставивши, утвердили віру”¹³⁶.

єї полеміки. М. Приселков вбачав тут антиболгарські тенденції, оскільки поділяв тезу про первісну належність київської єпархії до Охридської митрополії [Приселков 1913, с.97]. На думку І. Малишевського, Іларіонова полеміка була спрямована супроти юдейства, що “існувало на його очах, в живій сучасності, юдейство, яке при цьому прагнуло відбороти у християнства його здобутки в середовищі, близькому до Іларіона” [Малишевський 1878, с.450-451]. Натомість О. Поляков наголошує на богословському, а не політичному, значенні цієї проблеми [Поляков 1986, с.75].

¹³⁴ Висоцький 1989, с.110.

¹³⁵ Висоцький 1989, с.111. У першій публікації за темою С. Висоцький зазначав, що княжий портрет “не тільки прославляв діяльність Володимира, Ольги та Ярослава, але й відстоював ідею рівноправності Русі і незалежності її від Візантії” [Висоцький 1967, с.43]. (Порівн.: Висоцький 1991, с.115). Цю “доктрину”, як впливає з міркувань С. Висоцького, сформував антигрецьки настроєний київський “гурток церковних ерудитів та місцевої знаті” [Висоцький 1989, с.52-62]. Отже візантійським майстрам, які працювали над розписами київського собору св.Софії, нав’язали антивізантійську концепцію, яку вони і відобразили в композиції княжої фрески.

¹³⁶ Молдован 1984, с.96-97 (Син. 591 арк. 191r-191v). Порівняння Володимира з імператором Константином бачимо не лише у “Слові про Закон і Благодать”, але і в інших київських джерелах. В “Повісті минулих літ” під 1015 р. в посмертній характеристиці князя: “він є новим Константином великого Риму, що охрестився сам і люди свої, – і сей так учинив, подібно йому” [ЛР 1989, с.75]. В “Пам’яті і похвалі князеві руському Володимирі”, джерелі другої пол. XI ст.: “І ти, блаженний княже Володимире, наче Константин великий, створив [...] Хрест відшукав – усього світу порятунку, з божественною і богомудрою матір’ю своєю святою Оленою і з чадами многими, привів до Бога святым хрещенням незліченну множину, і требища бісівські потребив, і храми ідолські розрушив, і церквами прикрасив увесь всесвіт і гради й заповідав у церквах пам’яті святих творити співом й молитвами і празники празнувати на славу і на хвалу Богові. Ось так і блаженний князь Володимир створив з бабою своєю Ольгою” [Зимин 1963, с.68-69]. Порівняння князя Володимира з імператором Константином спиралось на традиційну формулу ві-

Ймовірна присутність в композиції княжої фрески образу Володимира як посередника між Ярославом та Христом не дає підстав для відчитання антивізантійської доктрини. Натомість у цьому слід вбачати втілення ідеї спадкоємності Ярослава щодо Володимира¹³⁷. Ось як цю ідею подає Іларіон: *“Його [Ярослава] сотворив Господь намісником по тобі [Володимире] твоєму владичеству. Не рушає уставів твоїх, не відкидає, не зменшує твого благовір'я, але, навпаки, збільшує. Не каже, але чинить, що недокінчене тобою закінчує як Соломон Давидове, і дім Божий великий Його Премудрості створив на святість і освячення граду твоєму”*¹³⁸. Будівництво собору св.Софії – *“дому Божого великого Його Премудрості”* – Іларіон трактує як продовження започаткованих Володимиром добрих справ, інакше кажучи, мудрість Ярослава є продовженням мудрості Володимира. В цьому полягає спадкоємність Ярослава щодо Володимира, яку Іларіон порівнює зі спадкоємністю старозавітних царів Соломона щодо Давида¹³⁹.

(3) Третій варіант ідентифікації образів посередників між Христом та княжою сім'єю передбачає, що в цій ролі було зображено святих.

зантійської риторики. Про візантійських “Нових Константинів” див. присвячений цій темі збірник статей: New Constantines 1994. Відповідно до візантійської формули, князь Ярослав як продовжувач справ Володимира міг порівнюватись із імператором Юстиніаном. Проте в київських джерелах такі порівняння не відомі. Про інші візантійські ідеологеми у “Слові про Закон і Благодать” див.: Dvornik 1956, с.102-106.

¹³⁷ Погляд на епоху Ярослава як продовження епохи Володимира притаманний не лише для “Слова про Закон і Благодать”, але і для “Повісті минулих літ”, що дозволяє охарактеризувати ідею спадкоємності як одну з центральних ідей епохи Ярослава. Див.: Толочко 1998, с.143-150.

¹³⁸ Молдован 1984, с.97 (Син. 591, арк. 191v-192r).

¹³⁹ У візантійській риторикі уподібнення імператора до старозавітних царів Давида і Соломона було одним з найпоширеніших прийомів витворення образу ідеального володаря. Такі порівняння набули особливої популярності в епоху македонської династії, із завершальним етапом урядування якої збігається період княжіння Ярослава. Про використання цієї формули для імператорів македонської династії – Василя I (Нового Давида) та його спадкоємця Льва VI (Нового Соломона) див.: Tougher 1994, с.171-179. Порівняння володарів з Давидом і Соломоном широко використовувались також у візантійському образотворчому мистецтві (Детально див.: Жоліве-Леви 1988 (1987), с.155-156). У зв'язку з цим передовсім слід вказати на композицію “Зішестя в Ад”. (Про цю іконографічну схему детально див.: Kartsonis 1986, с.186-203). В католіконі Неа Моні на о.Хіос в сцені “Зішестя в Ад” Соломона зображено з чорною бородою <іл.21>. Типово він зображається як юнак. Унікальна деталь мозаїки Неа Моні дала підстави Д. Мурікі побачити тут прихований портрет “нового Соломона” – імператора Константина IX Мономаха [Mouriki 1985, с.136-137]. В розписах собору св.Софії в Києві також присутня композиція “Зішестя в Ад”, розташована на північній стіні трансепту [Логвин 2001, іл.185]. Образ молодого Соломона тут не є прихованим портретом київського князя <іл.20>.

С. Висоцький припускав, що, окрім Володимира та Ольги, в центральній частині композиції розташовувалась ще одна пара посередників – Богородиця та Йоанн Предтеча¹⁴⁰, які в поєднанні з образом Христа утворювали іконографічну схему “Деїсис” <іл.16е>¹⁴¹. У “Слові про Закон і Благодать” Іларіон зазначає, що князь віддав Київ і його людей під опіку “*скорій на поміч християнам святий Богородиці*”¹⁴². Ідея заступництва Богородиці задекларована і в розписах собору св.Софії, де в центральному вівтарі домінує монументальна постать Богородиці-Оранти <іл.17>. Тому припущення про присутність образу Богородиці в ролі посередниці між княжою сім’єю та Христом є вірогідним. Інше бачення центральної частини композиції княжої фрески запропонувала В. Антонова, розташовуючи в центрі св.Константина та св.Олену обабіч Чесного Хреста, далі з боків – св.Володимира та св.Ольгу, а далі другу пару посередників – св.Бориса і св.Гліба¹⁴³. Поєднання образів Константина та Олени з образами Володимира та Ольги символізувало б передання Чесного Хреста з Константинополя до Києва – такою метафорою Іларіон описує християнізацію Русі¹⁴⁴. Ймовірно також, як припускає Ф. Кемпфер, що в ролі посередників виступали особисті патрони княжого подружжя – св.Георгій та св.Ірина¹⁴⁵.

Поширена у візантійському мистецтві роль святих як посередників між ктиторами та Христом, на думку Н. Паттерсон-Шевченко, пов’язана з візантійським придворним церемоніалом представлення імператорові іноземних послів, які підносили йому дари (подібно як ктитори підносили дари Христові)¹⁴⁶. Достеменно не відомо, як саме щодо княжої сім’ї та Христа святі посередники поставали на київській фресці, проте незалежно від способу зображення та ідентифікації, їхню роль можна пояснити саме як представлення княжої сім’ї перед Христом.

¹⁴⁰ Висоцький 1991, с.112.

¹⁴¹ Про цю іконографічну схему див. зокрема: Мысливец 1973, с.59-63; Cutler 1987, с.145-154.

¹⁴² Молдован 1984, с.97 (Син. 591 192а).

¹⁴³ Опис версії В. Антонової див.: Логвин 1988, с.21.

¹⁴⁴ Молдован 1984, с.96-97 (Син. 591 арк. 191r-191v).

¹⁴⁵ Kämpfer 1978, с.113. В “Слові про закон і Благодать” Ярослав та Інгігерд згадуються саме під своїми християнськими іменами – як Георгій [Молдован 1984, с.97 (Син. 591, арк. 191v, 192v, 195r)] та Ірина [Молдован 1984, с.98 (Син. 591 арк. 193r)]. На території добудованої за Ярослава частини Києва монастирі, присвячені цим святим, були розташовані неподалік і обабіч собору св.Софії [ЛР 1989, карта на с.536]. Не виключено, що образ св.Володимира на малюнку А. ван Вестерфельда з’явився внаслідок сприйняття понишеного зображення св.Георгія з мечем та списом. Саме спис А. ван Вестерфельд міг переробити на скіпетр.

¹⁴⁶ Patterson Ševčenko 1994, с.274.

Композиційне вирішення київської фрески демонструє зв'язок не лише з придворним церемоніалом, але й з церковною обрядовістю. Старші княжичі несуть дві великі свічки <іл.2; іл.14>¹⁴⁷, що, за висловом В. Лазарева, надає ході княжої сім'ї *“урочисто-ритуального характеру”*¹⁴⁸. Цей напрям інтерпретації найдокладніше опрацьований у публікаціях Н. Нікітенко¹⁴⁹, яка трактує композицію не як символічну, а як *“історико-розповідну”* сцену, що *“реально”* відтворює *“обряд освячення”* собору св.Софії¹⁵⁰. Модель храму в руках князя, на думку Н. Нікітенко, це різновид церковного начиння, т.зв. ерусалим зі Святими Дарами, винесення якого під час Великого Входу, кульмінаційного моменту Літургії, супроводжували свічконосці¹⁵¹.

Та чи справді княжий портрет в соборі св.Софії є *“історико-розповідною”* композицією? Відсутність образів священників, без яких жодне освячення

¹⁴⁷ На малюнку А. ван Вестерфельда свічки зображено запаленими <іл.14>. Окрім того, на малюнку Ф.Солнцева третій княжич тримає хрест <іл.3>. Цю деталь усунули під час реставрації 1935 р. Доказом на користь неавтентичності хреста є його відсутність на малюнку А. ван Вестерфельда, який фіксує вигляд фрески на двісті років раніше, ніж Ф. Солцев.

¹⁴⁸ Лазарев 1959, с.157, прим.29. Подібно Д. Айналов та І. Редін вважали, що композиція княжої фрески в соборі св.Софії репрезентує *“церемоніальну процесію”*, вбачаючи аналогію серед мініатюр Менологія Василя II з Апостольської бібліотеки Ватикану (Vat. gr. 1613), де *“натовп народу і духовенство зображені зі свічками в процесійній ході разом з єпископом та царем”* [Айналов, Редін 1889, с.134].

¹⁴⁹ Нікітенко 1999; Нікітенко 2003.

¹⁵⁰ Вперше на зв'язок композиції княжої фрески з обрядом освячення храму вказав І. Срезневський, зауваживши, що в руках княжичів були зображені свічки, оскільки *“в давнину при освяченні церкви іноді давали свічки”* [ТАС 1871, с.СХ]. Як приклад *“історико-розповідної сцени”* Н. Нікітенко згадує відомі мозаїчні композиції у вітарі Сан Вітале в Равенні, що зображають імператора Юстиніана і його дружину Теодору, які в супроводі почту несуть Святі Дари – дискос із хлібом та потир з вином [Нікітенко 1999, с.29, 33]. Ці композиції насправді не мають *“історичного”* характеру, оскільки ні Юстиніан, ні Теодора ніколи в Равенні не були, а появу їхніх зображень в Сан Віталі ініціював єпископ Максиміан, прагнучи порівняти роль равеннського собору із роллю св.Софії в Константинополі [Age 1979, с.77-78].

¹⁵¹ Нікітенко 1999, с.41-43, 59-62; Нікітенко 2003, с.184. Антоній (Добриня Ядрейкович), новгородський архієпископ, який 1200 р. побував у Константинополі, описує винесення ерусалиму під час Літургії в соборі св.Софії так: *“і як понесуть світозарний ерусалим і рипіди і тоді воздыханіє і плач буває людям за гріхи. Який ум і яка душа тоді не пом'яне про царство небесне і про життя безконечне?”* [Паломник 1899, с.13]. Починаючи з XIV ст., у візантійському мистецтві поширилась композиція *“Небесної Літургії”* – зображення ангелів, що облачені в дияконські та священничі ризи, несуть Святі Дари, рипіди, лампади та літургійне начиння (напр., фреска в церкві Періблептос в Містрі, бл. 1360–1370 [Αρχαία του Πωταμιάνου 1994, іл.154]). Про символіку цієї сцени у пізньовізантійському мистецтві див.: Шульц 2002 (2000), с.188-192.

не могло відбуватись, свідчить проти цього¹⁵². Щобільше, в джерелах немає описів жодних церемоній чи обрядів за участю княжої сім'ї, які б можна було ототожнити з композицією княжої фрески і на тій підставі трактувати її як *“історико-розповідну”*, а не символічну сцену¹⁵³. Вищезгадані іконографічні аналогії, що репрезентують засновників храмів, є символічними сценами, і київська фреска не виняток. Модель храму в руках князя – символічний атрибут засновника, а не єрусалим¹⁵⁴. Подібно як образ князя пов'язаний з образами його синів, так і між моделлю храму, яку він тримає, і свічками, що тримають його сини, існує рівнозначний зв'язок. Свічки також є символічними атрибутами. Проте на відміну від моделі храму вони не є типовими елементами сцен дароприношення, а пов'язані з церковною обрядовістю. Цей зв'язок, як було зазначено, не дає підстав вбачати в композиції княжої фрески репрезентацію церковного обряду; він, однак, дає можливість з'ясувати символічне значення свічок, що їх двоє старших княжичів несуть услід за батьком.

¹⁵² У статті 1987 р. Н. Нікітенко припускала можливість зображення в центральній частині композиції представників духовництва [Нікітенко 1987, с.239]. Згодом дослідниця відмовилась від цього припущення, проте й надалі трактує композицію княжої фрески як *“ілюстрацію реального обряду освячення палладіуму Русі сім'єю її хрестителя”* [Нікітенко 1999, с.63]. Виходить, княжа сім'я освячувала собор самостійно?

¹⁵³ На підставі аналізу візантійських матеріалів М. МакКормік звертає увагу на необхідність обмеженого використання пам'яток мистецтва для реконструкцій візантійських церемоній: *“На сучасному етапі досліджень головний критерій для розрізнення символічної та наративної репрезентації має ґрунтуватись на історичному вивченні письмових свідчень про церемонії та порівняння результатів цього вивчення з іконографічними джерелами. Іншими словами, правдива реконструкція того, як відбувались церемонії може залучати іконографічні докази лише як доповнюючі, а не ті, що замінюють собою письмові джерела”* [McCormick 1985, с.10].

¹⁵⁴ Річ у тому, що призначення відомих серед церковного начиння предметів у формі моделей храмів для XI ст. не має однозначного пояснення (Див.: Стерлінгова 1988, с.284. Показовий приклад: срібна з позолотою модель храму з собору Сан Марко у Венеції [Glory 1997, cat.no 176, с.250-251]). Вагомим аргументом проти припущення Н. Нікітенко є і той факт, що не відомо жодного випадку, щоб модель храму у руці засновника репрезентувала виріб з металу, якими були єрусалими, але завжди є зменшеним зображенням архітектурного об'єкта, що імітує матеріал свого прототипу. Попри те, Н. Нікітенко розвиває гіпотезу, зауважуючи, що зображення моделі храму на малюнку А. ван Вестерфельда подібне до *“реконструйованого вигляду Десятинної церкви”* і тому – це єрусалим саме цього храму [Нікітенко 1999, с.43, Нікітенко 2003, с.189]. Припущення, що в центральній частині композиції Ярослав підносив модель Десятинної церкви, оскільки фінансував її відбудову, раніше висловлював О. Повстенко [Powstenko 1954, с.132, 231]. З цим не можна погодитись, адже реконструкції вигляду екстер'єру повністю зруйнованої Десятинної церкви є суто гіпотетичними (детально див., напр.: Логвин 1988', с.225-230; Реутов 1996, с.32-34).

Д. Беляєв, досліджуючи візантійське джерело X ст., т.зв. “Книгу церемоній” Константина VII Порфирогенета (913–959), з’ясував, що під час церковних обрядів імператорові подавали два види свічок: менші – “της προσευχῆς” (“для молитви”) та великі – “της λίτης” (“для процесій”)¹⁵⁵. На південній стіні центральної нави собору св.Софії княжі сини зображені саме з процесійними свічками. Символіку цих свічок візантійський автор XIV ст. Георгій Кодін (Псевдо-Кодін) пояснює цитатою з Євангелія від Матвія: “так хай світить світло ваше перед людьми, щоб бачили добрі діла ваші і прославляли Отця вашого, що на небесах” [Матв.5:16]¹⁵⁶. Свічки в руках княжичів в композиції київської фрески могли, отже, символізувати саме це світло, що освітлює добрі справи княжої сім’ї перед людьми. Серед добрих справ мало “висвітлюватись” будівництво собору св.Софії, адже на фресці князь Ярослав був зображений з моделлю храму в руці.

Іншу інтерпретацію запропонував С. Висоцький. На думку дослідника, свічки, підкреслюючи важливу династичну роль старших княжичів, символізували “дві влади Русі – Київське та Новгородське княжіння, спадкоємцями яких були Ізяслав і Володимир”¹⁵⁷. На доказ С. Висоцький подає текст приписки на арк. 294r в Остромировому Євангелії з Російської національної бібліотеки в Санкт-Петербурзі (F.n. I.5). В приписці зазначено, що Ізяслав тримав “дві влади” у Києві та в Новгороді¹⁵⁸. Однак, ні цей текст, ні будь-яке інше джерело не пов’язують свічку і владу, тож інтерпретація С. Висоцького не є прийнятною.

Династичний аспект змісту композиції княжої фрески виражено не у свічках, що їх несуть княжі сини, але в груповому характері портрета. Ідея такого портрета у візантійському мистецтві мала тривалу традицію: А. Грабар виводить її генезу ще з епохи тетрархії, коли виникла потреба відобразити факт одночасного правління кількох осіб¹⁵⁹. За описами джерел та збереженими пам’ятками відомі численні різновиди групових портретів, у яких поруч з імператором можуть бути зображені його співправитель¹⁶⁰, предки¹⁶¹, родичі¹⁶², дружина¹⁶³ чи дружина разом із дітьми.

¹⁵⁵ Процесійні свічки мали два різновиди – “υποφιάλα” (“під фіалю”) та “ἀνευ φιαλίων” (“без фіали”); перші використовували для процесій на вулиці, а другі – всередині храму [Беляєв 1892, с.241, прим.2].

¹⁵⁶ Це пояснення виявив Т. Каневський [Каневский 1872, с.824]. Про твір Псевдо-Кодіна див.: Grabar 1971, с.193-221.

¹⁵⁷ Висоцький 1967, с.41; Висоцкий 1989, с.104.

¹⁵⁸ ОЕ 1988.

¹⁵⁹ Про групові портрети у візантійській іконографії див.: Грабар 2000 (1936), с.46-50; Grabar 1960, с.127-134; Wessel 1978, с.779-784; Johnson 1999, с.251.

¹⁶⁰ Напр., сцена коронації Йоанна II Комнина та його сина Алексія на арк. 19v Євангелія з Апостольської бібліотеки Ватикану (Vat. Urb. gr. 2) [Glory 1997, cat.no 144].

До цього останнього різновиду групового портрета, який називають сімейним, і належить київська фреска. Із середньовізантійського періоду відомі такі пам'ятки, що репрезентують групові сімейні портрети:

- мініатюри на арк. Вг та Св рукопису Повчань Григорія Назіанзіна з Національної бібліотеки Франції в Парижі (Par. gr. 510), друга пол. IX ст. <іл.35; іл.36>¹⁶⁴;
- мініатюра на арк. 6г збірника творів Отців Церкви з Національної бібліотеки Франції в Парижі (Par. gr. 922), сер. XI ст. <іл.95>¹⁶⁵;
- мініатюра на арк. 5г т.зв. Псалтиря Барберіні з Апостольської бібліотеки Ватикану (Vat. Barb. gr. 375), друга пол. XI ст. <іл.38>¹⁶⁶;
- ініціал на арк. 1г Псалтиря з Російської національної бібліотеки в Санкт-Петербурзі (Гр. 214), друга пол. XI ст. <іл.37>¹⁶⁷;
- мозаїка на східній стіні південної галереї собору св.Софії в Константинополі, бл.1118 р. <іл.29>¹⁶⁸.

До переліку потрібно долучити не збережену і відому лише за описом мозаїку в усипальні Кенургіону в Константинополі, де сім'ю імператора Василя I (876–886) було зображено перед символом Чесного Хреста¹⁶⁹.

¹⁶¹ Подібні композиції А. Грабар порівнював до “генеалогічних дерев”, які розгортаються, так би мовити, в ширину замість звичної формули “вертикального дерева” [Grabar 1960, с.131]. Ці портрети описано у візантійській панегіричній літературі [Magdalino, Nelson 1982, с.136-137, прим.26].

¹⁶² Напр., фреска в т.зв. церкві Великої Голуб'ятні в Каппадокії, де імператор Никифор II Фока (963–969) зображений зі своїми родичами [Rodley 1983, с.309-311, іл.5, 7а].

¹⁶³ Переважно це сцени коронації імператорського подружжя (див. стор. 103-104).

¹⁶⁴ На арк. Вг зображено імператрицю Євдокію з синами Львом та Олександром, а на арк. Св – сцену коронації Василя I [Kalavrezou-Maxeiner 1978, с.19-24; Spatharakis 1976, с.96-99, іл.62-64].

¹⁶⁵ Сцена коронації імператора Константина X Дуки, його дружини Євдокії та двох синів [Spatharakis 1976, іл.68, с.102-106].

¹⁶⁶ Імператорська сім'я не ідентифікована [Spatharakis 1976, с.26-36 іл.7].

¹⁶⁷ Ініціал “М” утворений з постатей імператора, імператриці та їхнього сина. Інскрипції ідентифікують імператрицю як Марію, а її сина як Константина. Оскільки напис біля образу імператора не зберігся, то його ототожнюють або з Михаїлом VII Дукою (1071–1078) [Spatharakis 1976, с.36-37, іл. 9] або з Никифором III Вотанатом (1078–1081) [ИБ 1977, № 495] – відповідно першим та другим чоловіками Марії.

¹⁶⁸ Йоанн II Комнин, Ірина та їхній син Алексій зображені перед Богородицею з Христом [Whittemore 1942, табл. XX, XXXIII].

¹⁶⁹ Опис відомий за т.зв. “Життєписом імператора Василя”, автором якого вважають Константина VII Порфирогенета. Переклад фрагментів цього джерела, присвячених описові творів мистецтва див.: Mango 1972, с.192-199; Лихачева, Любарский 1981, с.172-178. Автор, описуючи оздоблення стін, згадує про зображення імператора та імператриці на

Композиційні вирішення згаданих сімейних портретів позначені значною варіативністю. Це свідчить, що вони в своїй основі не мали якоїсь однієї визначеної іконографічної схеми. Тому А. Грабар вважав, що до XIII ст. цей тип портрета ще не усталився в репертуарі візантійського імператорського мистецтва, а його поодинокі приклади середньовізантійського періоду завжди мали особливу причину своєї появи¹⁷⁰. Для київської фрески таку причину дослідник вбачав в “*унікальній прив'язаності*” київських князів до “*ідеї сім'ї*”¹⁷¹, що корінилася в сімейному характері їхнього правління над Руссю. Якщо у Візантії, щоб посісти престол, не обов'язково треба було бути кровним родичем попереднього імператора¹⁷², то в Київській державі влада належала лише представникам роду Рюриковичів, і ніхто окрім них не міг претендувати на правління. Отже, княжий портрет в центральній наві собору св.Софії репрезентував саме цей, сімейний, принцип системи влади.

престолах в оточенні дітей, які тримають в руках книги, а далі говорить про склепіння з хрестом у центрі, довкола якого члени імператорської сім'ї здійснюють руки до Господа. Пропоновано різні трактування цього опису. Напр., К. Жоліве-Леви пише про два портрети імператорської сім'ї на стінах і на склепінні [Жоліве-Леви 1988 (1987), с.145, прим.12]. Натомість Л. Брубейкер вважає, що на склепінні був лише хрест, а зображення імператорської сім'ї містилось на стінах [Brubaker 1994, с.143].

¹⁷⁰ Детально див.: Grabar 1960, с.127-128. Вказуючи на усталену іконографічну схему групових сімейних портретів епохи Палеологів, дослідник назвав київську фреску “*ізолюваним [...] прикладом-попередником*” композицій такого типу [Grabar 1960, с.130]. З тезою не погоджується І. Спатаракіс, зазначаючи, що київська фреска як дуже “*виняюваний твір*” все ж мала б мати візантійський прототип [Spatharakis 1976, с.251-253]. Такої можливості не слід виключати, однак певна алогічність розгортання композиції княжої фрески в просторі собору св.Софії (адже княжі діти зображені спиною до вівтаря) дає підстави припускати, що таке вирішення було продиктовано місцевими обставинами. В результаті виникла композиція, яка в своїх елементах знаходить численні аналогії, проте у своїй цілості є явищем оригінальним. В історіографії неодноразово звертали увагу на “оригінальність” київської фрески в колі візантійських пам'яток. Дослідники акцентують якусь одну рису композиції, напр., її розташування у західній частині центральної нави, протиставляючи це “*типовому*” розташуванню ктиторських композицій на “*периферії храму*” [Никитенко 1999, с.33-35; Высоцкий 1991, с.116-117], або ж “*багатофігурність*” [Высоцкий 1989, с.110]. Насправді для XI ст. визначати “*типове*” розташування таких композицій неправомірно, оскільки (як свідчать збережені приклади) вони розташовувались у різних частинах храму, і тут не існувало визначеного правила (детально див.: Johnson 1999, с.249-250). Щодо “багатофігурності”, то вона відома, напр., за вже згаданим описом портрета сім'ї Василя I в Кенургіоні. Про оригінальність київської фрески, отже, можна говорити лише в її цілості.

¹⁷¹ Grabar 1960, с.131, прим.18.

¹⁷² Про систему передачі влади у Візантії див.: Yannopoulos 1991, с.71-92.

Така інтерпретація, проте, потребує уточнення. Річ у тім, що в Київській державі, як розрізняє О. Толочко, існувало два типи княжої сім'ї – “*батьківська*” і “*братерська*”. У сім'ї батьківського типу “*переважними правами володіння користувався батько*”, який призначав своїх синів на княжіння в підпорядкованих Києву землях, а після смерті батька відбувалась трансформація в сім'ю братерського типу, яку характеризувала “*більша взаємна рівність її членів*”¹⁷³. Однак між братерською сім'єю Володимировичів, що утворилась після смерті Володимира Святославича, та сім'єю Ярославичів, яка правила після смерті Ярослава Володимировича, існувала очевидна різниця. Якщо в першому випадку між братами розпочався кривавий конфлікт, фіналом якого стало єдиновладдя сина-переможця¹⁷⁴, то у другому випадку такий конфлікт було відтерміновано і він не призвів до братовбивства¹⁷⁵. На думку О. Назаренка, конфлікти між Володимировичами свідчать, що їхні права на владу після смерті батька вважались рівними, і в такій моделі братерської сім'ї не існувало авторитету старшого брата¹⁷⁶. Дослідник проводить аналогію з системою влади Королівства франків, де подібна модель, відома під назвою “*corpus fratrum*”, згодом еволюціонувала в т.зв. сеньйорат. Не ліквідовуючи системи сімейного правління, він давав більші права старшому в роді, тим самим забезпечуючи єдність території. На думку О. Назаренка, аналогічна еволюція, тобто перехід від “*corpus fratrum*” до сеньйорату, в Київській державі відбулася в часи Ярослава Володимировича¹⁷⁷. Згідно з викладеним в “Повісті минулих літ” заповітом Ярослава кожен син дістав уділ, проте старшому фактично було надано права батька¹⁷⁸. Цю ідею слід трактувати як результат політичного досвіду Яро-

¹⁷³ Толочко 1992, с.80-81.

¹⁷⁴ В історіографії звертали увагу на фрагменти “Повісті минулих літ”, які характеризують правління Володимира після 980 р., а Ярослава після 1036 р. як “єдиновладдя”: “*І став княжити Володимир у Києві один*” [ЛР 1989, с.47]; “*...узаяв волость його [Мстислава] всю Ярослав і став єдиновладником Руської землі*” [ЛР 1989, с.87]. “Єдиновладник” – це дослівний переклад гр. “*αυτοκράτωρ*”, титулу візантійських василевсів, проте літописець, очевидно, не мав на меті прирівняти київського князя до візантійського імператора, а лише підкреслював відсутність співправителів [Толочко 1992, с.71].

¹⁷⁵ Збройний конфлікт між Ярославичами виник щойно 1073 р. [ЛР 1989, с.112], тобто через дев'ятнадцять років після смерті Ярослава.

¹⁷⁶ Назаренко 1986, с.150.

¹⁷⁷ Дослідник називає цю нову форму правління “*родовим сюзеренітетом*” [Назаренко 1986, с.152-154].

¹⁷⁸ “*Ось я одходжу зі світу сього. А ви, сини мої, майте межі собою любов, бо ви єсте брати від одного отця і однієї матері [...] Тепер же поручаю я, – замість себе, – стіл свій, Київ, найстаршому синові своєму, брату вашому Ізяславу. Слухайте його, як ото слухались ви мене, нехай він вам буде замість мене*” [ЛР 1989, с.98-99].

слава, який, на відміну від Володимира, пройшов до відновлення єдиновладдя значно довший шлях і, можливо, саме на тому шляху відшукав формулу забезпечення єдності земель в братерській сім'ї.

Ярослав здобув Київ після кривавої усьобиці 1015–1019 рр., коли загинуло троє Володимировичів – Святослав, Борис і Гліб. Спершу його становище не було певним: 1021 р. він змушений відвойовувати Новгород від свого племінника Брячислава Ізяславича¹⁷⁹, а 1023 р. залишає Київ з огляду на загрозу від брата Мстислава, який, залучивши хозар і касогів, виступив проти нього¹⁸⁰. Мстислав так і не здобув Києва, проте 1024 р. переміг Ярослава у битві під Лиственном¹⁸¹. Ярослав два роки не відважувався повертатись на батьківський стіл. Наслідком укладеного 1026 р. миру із Мстиславом був розподіл батьківських земель¹⁸². Характер подальших стосунків братів не з'ясовано достеменно, проте той факт, що вони разом 1031 р. *“зібрали воїв многих і пішли на ляхів”*¹⁸³, може свідчити, що було знайдено певну модель співіснування. Остаточна проблема вирішилась 1036 р., коли помер Мстислав, а свого останнього живого брата Судислава Ярослав посадив у поруб¹⁸⁴. 1036 р. відбулось відновлення “єдиновладдя”,

¹⁷⁹ ЛР 1989, с.84-85.

¹⁸⁰ ЛР 1989, с.85.

¹⁸¹ ЛР 1989, с.85.

¹⁸² ЛР 1989, с.86.

¹⁸³ ЛР 1989, с.87.

¹⁸⁴ ЛР 1989, с.87-89. На думку М. Грушевського, саме смерть Мстислава, який не залишив нащадків, могла відродити у Ярослава *“ідею єдності земель Руської держави”*, за що власне заплатив ув'язненням Судислав. [Грушевський 1992 (1905), с.26]. О. Прицак звертає увагу на цікаву деталь на монетах Ярослава (за класифікацією І. Толстого, тип “Ярослав III”) – зображення цятки в площині тризуба. Цих цятки буває чотири або шість <іл.39>. О. Прицак вважає, що вони символізують “центри влади” Русі. На думку дослідника, від 1026 р. Ярослав утримував чотири центри влади – Новгород як столицю, Смоленськ, Володимир та Переяслав. Чернігів належав Мстиславу, а Київ як *“родове місто”* династії відійшов до молодшого брата Судислава. 1036 р. після смерті Мстислава і ув'язнення Судислава Ярослав долучив ще два центри влади, що і відобразилось на його монетах, де в площині тризуба замість чотирьох цятки з'явилося шість [Pritsak 1998, с.81-82]. Припущення про приналежність Києва Судиславові суперечить свідченням “Повісті минулих літ”, адже під 1024 р. чітко зазначено, що в Києві *“сиділи мужі Ярославові”* [ЛР 1989, с.86], окрім того, 1036 р. Судислав був ув'язнений у Пскові [ЛР 1989, с.89], де, очевидно, й був його престол. Нез'ясована ситуація і з “центрами влади”, адже літописна стаття 988 р. згадує про вісім таких центрів (окрім Києва), де правили сини Володимира: Новгород, Полоцьк, Туров, Ростов, Муром, *“в Древлянах”*, Володимир, Тмутарокань [ЛР 1989, с.67]. Літописні статті 1054 та 1055 рр. згадують лише про п'ять – Київ, Смоленськ, Володимир, Переяслав і Чернігів [ЛР 1989, с.99]. Цитована вище приписка на арк. 294г Остромирового Євангелія з Російської національної бібліотеки в Санкт-

та ціна цього відновлення мала спонукати Ярослава бажати кращої долі для своїх нащадків.

Можна, отже, припустити, що композиція княжої фрески в соборі св.Софії репрезентувала таку концепцію сімейного урядування над Руссю, за якої старший син мав посісти місце батька. Метою системи було забезпечити єдність сім'ї та підвладних територій¹⁸⁵. Цю думку підтверджує і характер розташування постатей княжих синів на фресці, зображених в чіткому ієрархічному порядку відповідно до принципу старшинства – молодші ідуть за старшими. За визначенням Ф. Кемпфера, ця композиція була своєрідним *“документом сеньйорату”* і *“підтвердженням присяги єдності в політичних справах”*, а образ Христа в центрі композиції засвідчував це, як *“нотаріус”* засвідчує юридичний акт¹⁸⁶.

В аналогічному ключі дослідник інтерпретує й присутність в композиції образів дочок Ярослава. На них було покладено матримоніально-дипломатичну місію – через шлюби з представниками інших династій¹⁸⁷ забезпечити зовнішньополітичну стабільність держави, тож образи князівен в композиції княжої фрески уособлюють *“всесвітню повагу, забезпечення союзників, а разом із тим захист Руської землі”*¹⁸⁸. Треба зазначити, що з-поміж усіх вищезгаданих прикладів сімейних портретів середньовізантійського періоду лише композиція мозаїки в Кенургіоні містила постаті

Петербурзі (F.n. I.5) свідчить, що шостим центром влади був Новгород. Порівняння переліків княжих міст часів Володимира та після смерті Ярослава свідчить, що з дев'яти центрів держави Володимира лише три зберегли свій статус в державі Ярославичів – Київ, Новгород та Володимир (Полоцьк на той час вже не належав до Київської держави, але був окремим князівством під владою нащадків Ізяслава Володимировича). До них додалися ще три – Чернігів, Переяслав, Смоленськ. Очевидно розподіл цих центрів між синами Ярослава ґрунтувався на адміністративній системі, яка сформувалась в епоху його правління. Цілком можливо, що збіг числа цяток в площині тризуба на монетах Ярослава з кількістю центрів влади у його державі не випадковий. До 1036 р. Мстиславові належав Чернігів і ще один центр, очевидно Переяслав (розташований на лівому березі Дніпра, тобто в Мстиславовій частині Руської землі). Саме ці два центри влади відійшли Ярославові після смерті Мстислава, що могло дати привід для збільшення кількості символічних цяток в площині тризуба на Ярославових монетах з чотирьох до шести. Пояснення символіки цих цяток, яке запропонував О. Пріцак, передбачає датування монет Ярослава 1030-ми роками. В історіографії натомість поширене датування двома десятиліттями раніше [Сотникова, Спасский 1983, с.96-105].

¹⁸⁵ Як зазначає О. Толочко, єдність та братерство княжої сім'ї мали бути *“періодично явлені і засвідчені в емпіричному єднанні (“совокупленні”) сім'ї як маніфестації її тілесної нероздільності”* [Толочко 1994, с.10-14].

¹⁸⁶ Kämpfer 1978, с.116

¹⁸⁷ Про дочок князя Ярослава див. стор. 20-21.

¹⁸⁸ Kämpfer 1978, с.115.

дочок імператора. Оскільки вони були зображені з книгами в руках, то автор опису мозаїки пояснює причину появи їхніх образів так: *“У цей спосіб митець хотів показати, що не лише нащадки чоловічої статі, але й дочки посвячені в Святе Письмо та поділяють Божественну Премудрість”*¹⁸⁹. Появу образів князівен в композиції княжої фрески в соборі св.Софії можна пояснити в аналогічний спосіб. Тим самим поруч із княжичами засвідчувалась їхня причетність до влади та продовження династії¹⁹⁰.

Княжий портрет в соборі св.Софії, отже, втілював уявлення Ярослава про майбутнє княжої сім'ї після його смерті¹⁹¹. Обов'язки володаря вимагали цього, проте, окрім послання, спрямованого у майбутнє, композиція княжої фрески також мала нести послання, важливі в контексті актуальної політичної ситуації.

У зв'язку з цим А. Поппе відчитав у композиції фрески ідею легітимізації правління Ярослава¹⁹². Дослідник обґрунтовує цю тезу, проводячи аналогію з вищезгаданим портретом сім'ї імператора Василя I в Кенургіоні. Серед інскрипцій, зроблених довкола образу імператорської сім'ї, були, зокрема, такі слова молитви дітей за батьків: *“Ми дякуємо Тобі, О Логосе Господній, що ти звільнив нашого батька від гріхопадіння Давидового”*¹⁹³. Ця фраза натякає на злочинність сходження Василя I на престол, адже задля влади йому довелося убити свого покровителя, який зробив його співправителем – імператора Михайла III (842–867)¹⁹⁴. Влада, здобута у такий спосіб, вимагала переконливої пропаганди своєї легітимності. Оскільки, за визначенням А. Поппе, Ярослава також привели на престол *“круті та темні шляхи”* і він потребував узаконення своєї влади, то фреска в соборі св.Софії за аналогією з мозаїкою Кенургіону є прикладом *“династичного апофеозу, ініційованого засновником роду – узурпатором”*¹⁹⁵.

¹⁸⁹ Mango 1972, с.198.

¹⁹⁰ У 1030–1040-х роках у Візантії особливого значення в процесі передання влади набула роль жінки-спадкоємиці, коли після смерті Константина VIII три наступні імператори сходили на трон через шлюб з його дочкою Зоєю. Ця її роль проілюстрована в мініатюрах “Хроніки” Йоанна Скіліци з Національної бібліотеки в Мадриді (Vitr. 26-2) [Hill, James, Smythe 1994, с.218-222].

¹⁹¹ Н. Окунєв, досліджуючи ктиторські портрети в сербських церквах XIII-XIV ст., звертає увагу, що їхня поява була пов'язана з функціонуванням цих церков як усипальень для ктиторів [Okuněv 1930, с.94-95]. Про значення собору св.Софії в Києві як княжої усипальниці див.: Архипова 2001, с.37-44; Нікітенко 2003, с.134-164.

¹⁹² Porpe 1968, с.26.

¹⁹³ Mango 1972, с.198; Лихачева, Любарский 1981, с.176.

¹⁹⁴ Про сходження Василя I на престол див.: Mango 1973, с.17-27; Острогорський 2002 (1996), с.216.

¹⁹⁵ Porpe 1968, с.26; Porpe 1968', с.68.

Та чи правомірна така інтерпретація? Шляхи Ярослава до влади насправді відрізнялися від шляхів Василя I як за “*крутістю*”, так і за “*темністю*”. Ярослав зійшов на престол як син київського князя Володимира, і хоча цьому сходженню передувала братовбивча війна, все ж називати Ярослава узурпатором з погляду тогочасного права безпідставно. Ярослав не був узурпатором і в очах суспільства – його влада була легітимною. Саме тому, на відміну від пам’яток мистецтва епохи Василя I, які підкреслювали розкаяння і виправдовували нового імператора¹⁹⁶, жодне з джерел не згадує про розкаяння Ярослава¹⁹⁷. В київських джерелах Ярослав постає ідеальним християнським володарем, який турбується про благочестя та поширення віри серед підвладних йому людей. Ця візія також проявилась і в композиції княжої фрески в соборі св.Софії.

Дослідники неодноразово вказували на очевидний взаємозв’язок між композицією княжої фрески та сценою “Причастя Апостолів” <іл.17; іл.19> в центральній апсиді собору. Обидві сцени не лише розташовані на однаковій висоті навпроти одна одної <іл.1:1,2,3,5>, але також споріднені за типом композиції – в обох випадках зображено процесії, спрямовані до центру. На півкруглій площині стіни апсиди дванадцять Апостолів підходять до Святого Престолу, обабіч якого їх зустрічають двоє ангелів у білих стихарях з рипідами та дві постаті Христа (з хлібом та вином)¹⁹⁸. На трьох стінах західної частини нави – члени княжої сім’ї наближалися (згідно з вірогідною реконструкцією) до центрального образу Христа, фланкованою парою посередників.

У такому візуальному порівнянні київських князів із Апостолами А. Поппе відчитав маніфестацію ідеї “*Апостольського посланництва па-*

¹⁹⁶ Див., зокрема, дослідження Г. Мегвайра, присвячені інтерпретації змісту рельєфів на скриньці з колекції Палаццо Венеція в Римі [Maguire 1988, с.88-93], та циклу мініатюр у вже згадуваному рукописі Повчань Григорія Назіанзіна з Національної бібліотеки Франції в Парижі (Par. gr. 510) [Maguire 1995, с.63-71]. Про легітимізацію влади Василя I в творах мистецтва див. також: Brubaker 1994, с.139-158; в риторичі: Morris 1994, с.199-214.

¹⁹⁷ Як виняток можна вказати на свідчення “Ейдмундової саги” (публікацію тексту давньо-ісландського оригіналу див.: Джаксон 1994, с.91-104; переклад див.: Рыдзевская 1978, с.89-104; Джаксон 1994, с.104-119): коли варяги приносять голову Бурислава (Святополка) Ярицлейву (Ярославу), той червоніє. Про літературні джерела цього мотиву див. зокрема: Джаксон 1994, прим.40 на с.170. Ім’я Бурислав трактують як контамінацію імен Святополка та його польського союзника Болеслава I; інші дослідники ототожнюють Борислава з Борисом, покладаючи відповідальність за його вбивство на Ярослава. З новіших підсумкових публікацій на тему див.: Глазырина, Джаксон, Мельников 1999, с.515-523; Данилевский 1999, с.336-354.

¹⁹⁸ Про іконографію сцени “Причастя Апостолів” див. зокрема: Wessel 1966, с.239-245; Лазарев 1960, с.107-108; Loerke 1975, с.78-93; Лидов 1994, с.18-19. Про літургійну символіку сцени “Причастя Апостолів” див. зокрема: Шульц 2002 (2000), с.180-183.

нуючої династії щодо своїх підвладних”¹⁹⁹. Не конкретизуючи, у чому саме це посланництво полягало, дослідник зазначив, що ідея знаходить свій розвиток в розташованих на стінах трансепту сценах христологічного циклу²⁰⁰. Н. Нікітенко розвинула тезу, стверджуючи, що за логікою розгортання христологічних сцен в хронологічній послідовності (зверху вниз і зліва направо) княжий портрет є їхнім продовженням, адже розташований одразу після “Відіслання Учнів на проповідь” та “Зішестя Св.Духа” <іл.1:1,2,3,8,9>²⁰¹. Оскільки згадані дві сцени пов’язані із темою заснування Вселенської Церкви, то, відповідно, княжа фреска “*транслює*” її в національний контекст – “ідея заснування Вселенської церкви неначе переливалася в ідею заснування Церкви руської”²⁰². Отже, за Н. Нікітенко, Апостольство київських князів полягало у створенні національної церкви. Насправді київські письмові джерела викладають інакше розуміння Апостольства князів. Ця ідея найвиразніше подана у творах, які прославляють князя Володимира. Так, Іларіон прямо називає князя Апостолом: “*Радуйся, у владиках Апостоле! Не мертві тіла воскрешав, но душею нас мертвих, умерлих недугою ідолослужіння, воскресив*”²⁰³. Ще одне київське джерело – “Пам’ять і похвала князеві Володимирі” – містить аналогічну характеристику: “*А ти, о блаженний княже Володимире, був Апостолом в князях, всю землю Руську привів до Бога святим хрещенням*”²⁰⁴. Із цих цитат випливає, що Апостольство князя полягало у християнізаційній місії. Після смерті Володимира місію продовжив його спадкоємець Ярослав. Так, у “Повісті минулих літ” Ярославову любов до книг потрактовано як пряме продовження справ Володимира: “*Як ото хто-небудь землю зоре, а другий засіє, а інші пожинають і їдять поживу вдосталь, – так і сей.*

¹⁹⁹ Порре 1968, с.26; Порре 1968’, с.66.

²⁰⁰ На стінах трансепту собору св.Софії зображено євангельські сюжети, цілість яких в літературі окреслюють поняттями “христологічний цикл”, “анамнетичний цикл”, “сцени з життя Христа”, “празники”. Детально див.: Шульц 2002 (2000), с.154-155.

²⁰¹ Не можна погодитись з твердженням Н. Нікітенко, що княжа фреска “*несла основне ідейне навантаження в розписах собору*” і що “христологічний цикл собору ідейно і топографічно підводив глядача до кульмінаційної сцени – княжого групового портрета” [Никитенко 1987, с.238; Никитенко 1999, с.128]. Собор св.Софії був присвячений Премудрості Божій, а не київському князеві. Поняття “основного ідейного навантаження” та “кульмінаційності” стосуються розписів купола та центрального вітваря, а не західної частини нави.

²⁰² Никитенко 1999, с.39, 63. Нікітенко 2003, с.199. Дослідниця проводить аналогію з композиційною структурою “Слова про Закон і Благодать”, де “смысловим переходом від вселенських подій до теми хрещення Русі слугує розповідь про місіонерську діяльність Апостолів” [Никитенко 1999, с.129].

²⁰³ Молдован 1984, с.98, Син. 591, арк. 193v.

²⁰⁴ Зимин 1963, с.68.

Отець бо його Володимир землю зорав і розм'якишив, себто хрещенням просвітив, а сей Ярослав, син Володимирів, засіяв книжними словами серця віруючих людей, а ми пожинаєм, учення приймаючи книжне"²⁰⁵. Християнізаційна місія Ярослава полягала також у будівництві церков: *"Церкви ставив він по городах і по містах, наставляючи попів і даючи їм частку майна свого і велячи їм повчати людей і приходити часто до церков [...] І умножились пресвітери і люди християнської, і радувався Ярослав вельми*"²⁰⁶. На фресці в соборі св.Софії Ярослава було зображено саме як засновника храму.

Ідея порівняння київських князів з Апостолами мала візантійську генезу. На візантійських імператорів, спадкоємців рівноапостольного Константина, який легітимізував становище християнських громад та сприяв поширенню вчення Христа, було покладено місію християнізації²⁰⁷. Місія потребувала прославлення. У розписах церков, споруджених під патронатом імператорів, з цією метою робили спеціальний акцент на Апостольській іконографії²⁰⁸. В системі розписів собору св.Софії в Києві Апостольська тема також відіграє важливу роль: окрім уже згаданих сцен "Причастя Апостолів", "Відіслання Учнів на проповідь" та "Зішестя св.Духа", слід вказати на образи дванадцяти Апостолів в простінках між вікнами барабана купола; сцени

²⁰⁵ ЛР 1989, с.89. Християнізаційна місія порівнюється із оранням та сіянням землі під впливом слів Євангелія від Марка [Марк. 4:26-29], проте вона мала не лише мирний характер. У цьому контексті слід згадати, напр., руйнування капищ 988 р. [ЛР 1989, с.66] і убивство волхвів 1071 р. на р. Шексні та в Новгороді [ЛР 1989, с.108-111].

²⁰⁶ ЛР 1989, с.92.

²⁰⁷ Wessel 1978, с.726-727.

²⁰⁸ Про відображення ідеї Апостольства візантійських імператорів в монументальному мalarстві див.: Wessel 1978, с.758; Жоливе-Леви 1988 (1987), с.154-155; Jolivet-Lévy 1997, с.233-236. К. Жоливе-Леви зокрема вказує на датовану IX-X ст. втрачену композицію "Зішестя св.Духа", що знаходилась на склепінні південної галереї собору св.Софії в Константинополі. У сер. XI та на поч. XII ст. на східній стіні галереї було виконано дві мозаїчні композиції, що репрезентували імператорські подружжя в сценах дароприношення [Whittemore 1942, табл.II], тобто встановлювався очевидний візуальний зв'язок між образами імператорів та Апостолів. Імператорську символіку сцени "Зішестя св.Духа" в південній галереї собору зумовлювала та обставина, що під час Літургії імператор перебував у цій частині храму. Цікаво зазначити, що в католицькій Неа Моні на о.Хіос, спорудженому в сер. XI ст. під патронатом імператора Константина IX Мономаха, сцена "Зішестя св.Духа" міститься в південній частині нартекса (про зв'язок системи розписів Неа Моні з імператорським патронатом детально див.: Maguire 1992, с.205-214). В київському соборі св.Софії сцена "Зішестя св.Духа" також міститься в південній частині храму – на західній стіні південного крила трансепту [Логвин 2001, іл.188] <іл.1:9>. Перебуваючи в підкупольному просторі і споглядаючи цю сцену, глядач одночасно бачив центральну частину княжої фрески.

з Діянь Апостолів в наві св.Петра і св.Павла. Зіставлення княжого портрета зі сценою “Причастя Апостолів” в найочевидніший спосіб візуалізовувало ідею Апостольства київських князів як перманентної християнізаційної місії на підвладній терені²⁰⁹. О. Толочко вбачає у цьому також декларацію спільної участі членів княжої сім’ї у владі як “земному аналозі Євхаристії”, тобто “тілесному акті, за значенням аналогічному церковному таїнству – причастя Святих Дарів”²¹⁰.

Коли вірні після Літургії виходили з храму, то в західній частині центральної нави їх зустрічав портрет княжої сім’ї. Йдучи до нартекса, вони фактично опинялися в середині композиції, адже з боків бачили її південну та північну частини з образами дітей, а попереду – центральну, де князь Ярослав підносив модель храму Христові <іл.1:1,2,3>. Композиція фізично оточувала громаду²¹¹. Розташований на виході з нави княжий портрет був очевидним нагадуванням вірним, на кого за межами стін храму покладено місію вести їх до Христа. Як зазначає Ф. Кемпфер, “коли глядач бачив нарівні з членами княжої сім’ї Христа і чув під час Літургії про Христове доручення влади великому князеві, йому повинно було ставати очевидним божественне підтвердження існуючої влади, її посередницька роль між Богом та людьми”²¹².

Описуючи інтер’єри християнських церков, візантійські автори іноді порівнюють їх з Небесами; хрестоматійний приклад – фрагмент 10-го Повчання патріарха Фотія, який говорить, що коли вірний заходить до храму, то його опановує такий подив, “наче він потрапив на саме Небо”²¹³. Варто

²⁰⁹ З огляду на успадковану від Давнього Риму доктрину всесвітності імперії, масштаб візантійської християнізації мав також бути вселенським, що виявилось в численних місіях (з цього приводу див.: Шевченко 2001 (1996), с.29-49). Християнізаційна діяльність київських князів охоплювала не цілий світ, а лише терен підвладних володінь. Київські джерела чітко засвідчують цю різницю. Так, у вищевитованому фрагменті “Слова про Закон і Благодать” св.Константин хрестив увесь світ, а Володимир лише Русь.

²¹⁰ Толочко 1994, с.25-27. Дослідник вказує на використання в київських текстах поняття “причастя” для характеристики владарювання Рюриковичів над Руссю [Толочко 1994, с.35, прим.87].

²¹¹ Цю здатність розписів візантійських храмів “включати” глядачів у простір образів О. Демус описує так: “Візантійський храм – це “живописний простір” для ікон; ідеальний іконостас; в своїй цілості – ікона, що втілює концепцію божественного світового порядку. Лише в цьому просторі, спільному і для святих, і для глядача, останній може відчувати, що він особисто є свідком святих подій, і що він спілкується зі святими особами. Він не відрізаний від них; він фізично включений у величну ікону церкви; він оточений сонмом святих і бере участь в подіях, які бачить” [Demus 1948, с.13].

²¹² Kämpfer 1978, с.115. Порівн.: Лазарев 1959, с.156, Porre 1968, с.26, Нікітенко 2003, с.199.

²¹³ Mango 1972, с.185. Інші приклади порівняння храму з Небесами у візантійських текстах див.: Kallistos 1990, с.8-11. Про візантійські описи інтер’єрів церков див.: Webb 1999, с.59-74.

також пригадати уміщений в “Повісті минулих літ” опис собору св.Софії в Константинополі, як його подають послы Володимира Святославича: *“І повели нас, де то вони [візантійці] служать Богові своєму, і не знали ми, чи на небі були, чи на землі. Бо нема на землі такого видовища, або краси такої”*²¹⁴. Розписи київського собору св.Софії, очевидно, справляли аналогічне враження на своїх сучасників²¹⁵. Перебуваючи у храмі, вірний відчував, що стіни не “замикаються” довкола нього, але “відкривають” перед ним небесний вимір буття²¹⁶. Саме в цьому небесному вимірі опинилися образи представників княжої сім’ї²¹⁷. Розташовані вгорі на стінах над арками першого ярусу <іл.9>, їхні більші від людського масштабу постаті створювали переконливе відчуття вищості княжої сім’ї над суспільством. Щоб оглянути портрет, треба підвести погляд угору. Це зусилля надає цілком фізичного відчуття вищості княжої сім’ї.

Виокремлення князів з громади сакралізувало соціальну ієрархію, декларуючи божественне походження княжої влади²¹⁸. Але богоданність влади також накладала на князів обов’язок справедливого правління, від здійснення якого залежала не лише їхня особиста доля, але й доля підвладних людей. Показові під цим оглядом роздуми літописця щодо взаємозв’язку між Божим поставленням володаря, його праведністю та долею держави: *“Якщо бо якась земля удостоїться перед Богом, наставляє він царя і князя справедливого [...] Бо якщо князі справедливі бувають на землі, то многі провини прощаються, а якщо лихі й лукаві бувають, то більше зло насилає Бог на землю ту, оскільки [князь] – то глава є землі”*²¹⁹. На аспекті відповідальності влади також наголошує Іларіон, який у фінальній частині “Слова про Закон і Благодать”, звертаючись до князя Володимира,

²¹⁴ ЛР 1989, с.61.

²¹⁵ Слід згадати фрагмент “Слова про Закон і Благодать”, у якому Іларіон говорить про собор св.Софії з особливим захопленням: *“Є ж ця церква дивна і славна всім довколишнім країнам. Бо [ні]де інша така не існує в цілій півночі землі від Сходу і до Заходу”* [Молдован 1984, с.97 (Син. 591, арк. 192а)].

²¹⁶ Kallistos 1990, с.10.

²¹⁷ Г. Мервайр, пояснюючи візантійські уявлення проземний та небесний світи, звертається до метафори задзеркалля з “Аліси в країні чудес” Л. Керрола. Земний та небесний світи – віддзеркалення один одного, але дзеркало, що між ними, є також і порталом, через який відбувався перехід з одного світу в інший [Maguire 1997, с.247-248].

²¹⁸ Про цю концепцію в київських джерелах див.: Dvornik 1956, с.96-97; Толочко 1992, с.79. Концепцію запозичено з Візантії, що, на думку Ф. Дворніка, попри свою очевидність, вимагає особливого підкреслення *“з огляду на суперечливий принцип престолонаслідування, як він розвинувся в Києві до християнізації, і на ту роль, яку люди часто відігравали в утвердженні князя на престолі”* [Dvornik 1956, с.96].

²¹⁹ ЛР 1989, с.81.

закликає помолитися за його сина Ярослава: *“Помолимося про сина твого благовірного кагана нашого Георгія [Ярослава], у мирі і здоров'ї пучину життя переплисти [...] без спокуси Богом даними йому людьми управивши стати з тобою непостидно перед престолом Вседержителя Бога й за труд пастви людей Його прийняти від Нього вінець слави нетлінної з усіма праведними”*²²⁰.

Владою князів, отже, було наділено не заради неї самої, а задля справедливого управління людьми. Ярослав і його сім'я не мали зобов'язань перед своїми підвладними, проте вони мали зобов'язання перед Богом, і композиція княжої фрески в соборі св.Софії була всезагальним свідченням цих зобов'язань.

Висновки

Княжий портрет у центральній наві собору св.Софії в Києві зберігся фрагментарно. Реконструкція первісного вигляду втраченої центральної частини композиції значною мірою гіпотетична. Фреска репрезентує сім'ю київського князя Ярослава Володимировича (1016–1018, 1019–1054). Спроби реідентифікації княжої сім'ї непереконливі. Кількість та вік зображених княжих дітей промовляють на користь датування фрески 1030-ми роками.

Згідно з ймовірними реконструкціями центральної частини композиції, князь Ярослав був зображений, підносячи модель храму Христові. Це сцена дароприношення, яка засвідчує роль князя як засновника собору св.Софії і декларує ідею божественної опіки над княжою сім'єю. В інтерпретації Іларіона, київського автора XI ст., св.Софію було споруджено на освячення Києва. Відповідно до цього контексту, композиція княжої фрески могла символізувати поширення божественної опіки не лише над князем як засновником собору, але також і над його стоїмим містом.

Між Христом та княжою сім'єю, ймовірно, було зображено посередників. Залежно від варіанту їхньої персональної ідентифікації, можливе відчитання тих чи інших ідей:

(1) Візантійський імператор. Візантійська концепція *“ієрархії володарів”*.

(2) Предки Ярослава – князь Володимир та княгиня Ольга. Ідея спадкоємності Ярослава як праведного християнського правителя Києва.

(3) Святі (напр., св.Константин та св.Олена, або св.Георгій та св.Ірина). Заступництво та представлення княжої сім'ї перед Христом.

Двоє старших княжичів зображені зі свічками в руках, що надає композиції ознак церковного обряду. Попри те, це символічна, а не розповідна сцена, яка не зображає жодної конкретної церемонії. Згідно з тлумаченням Псевдо-Кодіна, візантійського автора XIV ст., свічки в ру-

²²⁰ Молдован 1984, с.99-100 (Син. 591 арк. 195r).

ках земних володарів символізували світло, що освітлює їхні добрі справи перед людьми.

Княжа влада в київській державі мала сімейний характер. Це пояснює, чому на фресці в соборі св.Софії зображений не лише засновник храму, але вся його сім'я. Впродовж XI ст. система влади еволюціонувала. Князь Ярослав у своєму заповіті делегував першість в княжій сім'ї старшому синові. Ідею такого спадкового порядку втілено в ієрархічному розташуванні постатей княжих синів в композиції фрески: молодші брати йдуть слідом за старшими. Присутність дочок Ярослава вказує на їхню участь у владі та роль у продовженні династії.

У системі розписів собору св.Софії княжий портрет зіставлений зі сценою Причастя Апостолів, розташованою навпроти в центральній апсиді. Таке зіставлення мало на меті порівняти членів княжої сім'ї з Апостолами. Апостольство київських князів означало християнізаційну місію на підвладному їм терені.

На стінах верхнього ярусу в оточенні образів святих княжі постаті візуально вивищувались над суспільством. Фреска декларувала божественне походження княжої влади, але також засвідчувала перед Богом княжий обов'язок бути справедливими володарями для своїх підвладних.

Розділ другий

ДАР УЗУРПАТОРА Княжий портрет в Ізборнику 1073 р.

Вступ

10 червня 1817 р. у бібліотеці Воскресенського Новоєрусалимського монастиря під Москвою К. Калайдович віднайшов рукопис, що згодом став відомим як Ізборник 1073 р., або Ізборник Святослава²²¹. 1834 р. книгу передали до Московської Синодальної бібліотеки, а від 1920 р. вона зберігається у відділі рукописів та стародруків Державного історичного музею в Москві (Син. 1043 [Син. 31д])²²².

Ізборник 1073 р. – це київська копія енциклопедичної богословської збірки, перекладеної з грецької на старослов'янську мову для болгарського царя Симеона (893–927)²²³. В Ізборнику двічі (арк. 2v та арк. 263v-264r) написано панегірик на честь ктитора – т.зв. “Похвалу”²²⁴. В обох текстах ініціатором створення збірки названо князя Святослава. Однак у третьому, т.зв. Кирило-Білозерському списку цієї “Похвали” фігурує ім'я царя Симеона²²⁵. Окрім того, уміщений в Ізборнику 1073 р. перелік візантійських імператорів – т.зв. “Літописець” – завершується згадкою про Константина VII Порфирогенета та його матір-регентку Зою, які спільно правили у 913–920 рр. (тобто в той час, коли болгарський престол посідав цар Симеон)²²⁶.

²²¹ Калайдович 1824, с.102, прим.54. Про історію рукопису до його віднайдення див. зокрема: Лихачев 1976, с.42-44; Левочкин 1983, с.9-15.

²²² Бібліографію праць, присвячених дослідженню Ізборника 1073 р. див.: Бегунов 1983, с.75-79; СК 1984, № 4; Запаско 1995, с.135-139.

²²³ Припущення про болгарське походження протографа Ізборника вперше висловив С. Шевирьов [Шевырев 1850, с.31-32]. Про візантійські прототиби див.: Бибинов 1990, с.92-102; Бибинов 1996.

²²⁴ Ці два списки “Похвали” мають незначні орфографічні та лексичні відмінності. Першу публікацію текстів див.: Калайдович 1824, с.102-103.

²²⁵ Третій список “Похвали” вміщений в аналогічному до Ізборника 1073 р. рукописі XV ст. з Російської національної бібліотеки в Санкт-Петербурзі (Кир.-Бел. 5/1082, арк. 7v). Назва списку походить від Кирило-Білозерського монастиря, де згаданий рукопис віднайшов С. Шевирьов [Шевырев 1850, с.30]. Порівняння всіх трьох списків “Похвали” див.: Ангелов 1977, с.247-256; Ангелов 1980, с.7-15.

²²⁶ Про “Літописець” детально див.: Пиотровская 1977, с.317-331; Ангелов 1980, с.75-88. Мова, якою написано Ізборник 1073 р., також вказує на болгарське походження його протографа. Хоча в окремих публікаціях можна зустріти твердження, що Ізборник 1073 р. написано “давньоруською мовою”, насправді мова рукопису старослов'янська з незначними

В Ізборнику 1073 р. була мініатюра – портрет сім’ї київського князя Святослава Ярославича (1073–1076) <іл.43>²²⁷. Після відкриття рукопису аркуш з княжим портретом викрали, але наприкінці 1834 р. таємно повернули²²⁸. Мініатюра зберігається окремо в Державному історичному музеї в Москві²²⁹. У структурі Ізборника княжий портрет розташовувався на арк. 1v, поєднуючись в одну композицію із зображенням на протилежному арк. 2r образом Христа на престолі <іл.43; іл.44>²³⁰.

Ізборник оздоблюють ще чотири повносторінкові мініатюри, що репрезентують постаті Отців Церкви, закомпоновані у стилізовані зображення храмів (арк. 3r, 3v, 128r, 128v) <іл.46; іл.47>; три декоративні заставки (арк. 2v, 4r, 129r) <іл.45>; рисунки на полях, серед яких найвідоміші зображення знаків Зодіака (арк. 250v-251r)²³¹.

Цей розділ дослідження присвячено інтерпретації композиції, що зображає княжу сім’ю перед Христом, на початкових аркушах Ізборника (арк. 1v-2r).

2.1. Датування

Датування рукопису ґрунтується на інформації, викладеній в приписці на арк. 263v (приписка знаходиться внизу лівого стовпчика і має сім рядків): “А КОНЬЦЬ ВЪСНМЪ КНИГАМЪ О ЖЕ ТН СОБН НЕЛѢБО ТО ТОГО Н ДРОУГОУ НЕ

вкрапленнями, характерними для мовного середовища його київських переписувачів. Про мовні особливості рукопису див.: Розенфельд 1899, с.152-197; Огієнко 1929, с.118-122.

²²⁷ Для ознайомлення з проблематикою дослідження княжого портрета в Ізборнику 1073 р. див.: Калайдович 1824, с.54-55; ДРГ 1851, с.7-10; Кондаков 1906, с.40; Лазарев 1953, с.228; Богусевич 1966, с.342-344; Подобедова 1977, с.36-44; Рыбаков 1977, с.217-220; Kämpfer 1978, с.116-120; Пуцко 1980, с.101-119; Лихачева 1983, с.68-70; Быкова 1983, с.104-106; Запаско 1995, с.20.

²²⁸ Історію викрадення та повернення мініатюри детально див.: Ізборник 1880, с.III-V.

²²⁹ Жуковская 1977, с.18. Аркуш, на якому міститься княжий портрет, має втрату в лівому нижньому куті та обрізаний з усіх боків на різну величину. Його розміри визначають як 31,8x22,5 см [Быкова 1983, с.104].

²³⁰ 1880 р. в Санкт-Петербурзі видали перше факсиміле Ізборника [Ізборник 1880], де помилково портрет княжої сім’ї розмістили на арк. 1r, тобто окремо від образу Христа. У другому факсимільному виданні, яке вийшло 1983 р. після реставрації рукопису, цю помилку було виправлено: княжий портрет розташовано на арк. 1v, тобто навпроти образу Христа [Ізборник 1983]. Аргументи такої реконструкції наводить Г. Бикова: “Композиційна побудова, розташування постатей та написи свідчать, що аркуш було вишито в рукопис по правому краю. Підтвердженням тому також є отвори від жука-точильника уздовж усього правого краю, що може бути лише від корінця палітурки, а також широке поле з лівого боку з характерними слідами забруднень (жовтизна від пальців) і обірваний лівий кут пергамену” [Быкова 1983, с.104].

²³¹ Про оздоблення рукопису див. зокрема: Лихачева 1983, с.68-74.

ТВОРН. ВЪ ЛѢТО ꙗ҃СФІА НАПИСА ѿѦАННЪ ДНАКЪ ИЗБОРННКЪ СЪ ВЕЛНКОУОУМОУ
КН#ЗЮ С[В#]ТОСЛАВОУ” (“*А кінець всім книгам, що тобі нелюбо, то того й
іншому не твори. В літо 6581 написав Йоанн дяк Ізборник сей великому
князу Святославу*”) <іл.48>. Рік виконання Ізборника вказаний як “ꙗ҃СФІА”,
тобто 6581 р. від Створення світу. За системою т.зв. березневого літочис-
лення (прийнятою в більшості статей “Повісті минулих літ”) 6581 р. від
Створення світу відповідає періоду між березнем 1073 р. та лютим 1074 р.
літочислення від Різдва Христового. Невиключено, втім, що Ізборник да-
товано за т.зв. вересневим літочисленням, прийнятим у Візантії. За цією
системою 6581 р. від Створення світу відповідає періоду між вереснем
1072 р. та серпнем 1073 р. літочислення від Різдва Христового. Таким чи-
ном теоретично виконання Ізборника могло розпочатися не раніше верес-
ня 1072 р., а закінчитися не пізніше лютого 1074 р.

Щодо композиції на арк. 1v-2r, то хронологічні межі її датування можна уточнити. Річ у тому, що ця композиція з'явилася в рукописі вже після його завершення. Таке припущення висловлювали ще в сер. XIX ст.²³², і після тривалого обговорення²³³ його було підтверджено під час реставрації Ізборника у 1978–1981 рр. Результати досліджень детально висвітлено в історіографії²³⁴. Достеменно з'ясовано, що перший аркуш був інтерпольований, тобто, портрета сім'ї князя Святослава <іл.43> первісно в рукописі не було; аркуш другий, якщо і належав до рукопису від початку, то був чистим – зображення Христа на арк. 2r <іл.44> і текст “Похвали” в орнаментальному обрамленні на арк. 2v <іл.45> виконані одночасно із портре-

²³² Шевырев 1850, с.32.

²³³ Див. зокрема: Лазарев 1953, с.288; Жуковская 1977, с.22-23; Подобедова 1977, с.42-43.

²³⁴ Быкова 1983, с.101-108; Костюхина, Шульгина 1983, с.90-100. Рукопис складається із 34 зошитів (було 35, зошит №18 – втрачено). Переважна більшість із них (30) має по вісім аркушів, натомість перший зошит, враховуючи аркуш з портретом княжої сім'ї, має сім аркушів, а тому є “неповним”. Аналіз тексту дав підстави стверджувати, що в першому зошиті бракує двох аркушів між сучасним арк. 4 і 5. Тобто загальна кількість аркушів першого зошта могла сягати дев'яти. Оскільки це непарне число, а стандартна кількість аркушів у зошитах Ізборника дорівнює восьми, то, отже, один аркуш у першому зошиті є зайвим. Після розшиття рукопис розпався на окремі аркуші. На підставі зіставлення ліній розривів було достеменно встановлено, що первісно між собою поєднувались в суцільні листи арк. 3 – арк. 6 та арк. 4 – арк. 5; з огляду на стан збереження країв не вдалось встановити наявності чи відсутності зв'язку між арк. 2 і арк. 7; без пари залишились арк. 1 [Быкова 1983, с.104]. На підставі цієї інформації було запропоновано два варіанти реконструкції структури першого зошта: з інтерпольованим арк. 1 або інтерпольованими арк. 1 і 2 [Костюхина, Шульгина 1983, с.97]. Другий варіант реконструкції менш вірогідний, оскільки передбачає включення в ролі парного до арк. 7 ще одного додатково-го аркуша, існування якого нічим не підтверджується.

том княжої сім'ї²³⁵. В рукописі також було зроблено виправлення на арк. 263v – у приписці та в другій “Похвалі”. Це зауважив ще першовідкривач рукопису К. Калайдович²³⁶. На репродукції помітно, що три нижні рядки приписки написано іншим (роздвоєним) пером <іл.48>. Ці рядки інформують, що дяк Йоанн написав Ізборник для князя Святослава: “*ѸААННЪ ДНАКЪ ИЗБОРННЪ СЪ ВЕЛИКОУОУМОУ КН#ЗЮ С[В#]ГОСЛАВОУ*” (“*Йоанн дяк Ізборник сей великому князю Святославу*”). Інтерполяція аналогічного характеру помітна і вгорі правого стовпчика на початку тексту другої “Похвали”, де стерто півтора рядка і на їх місці роздвоєним пером написано титул та ім'я Святослава: “*ВЪ КН#ЗЬХЪ КН#ЗЬ СВ#ГОСЛАВЪ*” (“*в князях князь Святослав*”) <іл.49>²³⁷.

Саме завдяки цим інтерполяціям та виправленням Ізборник 1073 р. став Ізборником Святослава²³⁸. Коли, отже, в князя з'явилась нагода привласнити рукопис? Ключ до відповіді подає важлива подія, що сталася в політичному житті Київської держави саме у рік, яким датовано Ізборник. 22 березня 1073 р. Святослав разом із молодшим братом Всеволодом вигнав з Києва свого старшого брата Ізяслава і став новим київським князем²³⁹.

²³⁵ Про це, зокрема, свідчить манера виконання мініатюр. Майстер, який оздоблював перші два аркуші, працював у дуже вільній та швидкій манері, що контрастно вирізняє його роботу поруч з іншими мініатюрами Ізборника, опрацьованими значно детальніше. (Про манеру виконання мініатюр див.: Кондаков 1906, с.119-120; Щепкин 1927-1928, с.749; Быкова 1983, с.106; Наумова 1983, с.111). Декоративне обрамлення тексту “Похвали” на арк. 2v <іл.45> виглядає як спрощене наслідування обрамлень мініатюр на арк. 3г та 3v <іл.46; іл.47>. Про появу тексту “Похвали” на арк. 2v після виконання рукопису також свідчить дивне перенесення її завершальних рядків на попередній (!) арк. 2г <іл.44; іл.45>. Очевидно, переписувач не розрахував місця для всього тексту “Похвали”, проте не міг завершити текст на наступному аркуші (арк. 3г), оскільки там уже було намальовано повносторінкову мініатюру, – відтак завершив текст на попередньому аркуші (арк. 2г) [Жуковская 1977, с.24].

²³⁶ Калайдович 1824, с.102.

²³⁷ Слід зазначити, що в першій “Похвалі” на арк. 2v ім'я князя Святослава написано без виправлень <іл.45>. Поруч з мовними особливостями це свідчить, що перша “Похвала”, хоч і вміщена на початку рукопису, насправді переписана з другої, розташованої в кінці Ізборника на арк. 263v-264г [Жуковская 1977, с.27-31; Ангелов 1977, с.249].

²³⁸ Ім'я Святослава в рукописі зустрічається чотири рази: 1) над мініатюрою на арк. 1v <іл.43>; 2) у “Похвалі” на арк. 2v <іл.45>; 3) у приписці на арк. 263v <іл.48>; 4) на цьому ж аркуші у другій “Похвалі” <іл.49>. Перший і другий випадки є наслідком доповнення, третій та четвертий – виправлення.

²³⁹ Див. стор. 60-61. В історіографії поширена гіпотеза, що первісним замовником рукопису був старший брат Святослава – київський князь Ізяслав Ярославич. Див. зокрема: Шевырев 1850, с.32; Лазарев 1953, с.228; Kämpfer 1978, с.116; Рыбаков 1977, с.217-220; Пуцко 1980, с.102; Запаско 1995, с.19; Фрис 2003, с.80. Згідно з гіпотезою, в приписці та

Оскільки в приписці на арк. 263v біля імені Святослава фігурує титул “великий князь”, який в XI ст. уживали лише для правителів Києва, то згадані зміни в Ізборнику мали відбутися після цієї події²⁴⁰.

Отже, нижня хронологічна межа датування композиції на початкових аркушах Ізборника відповідає кінцю березня 1073 р. – часу утвердження Святослава на київському престолі. Щодо верхньої хронологічної межі, то вона теоретично може сягати аж до смерті Святослава (1076). Проте, слід звернути увагу, що рік виконання Ізборника – 6581 від Створення світу – залишився без виправлень (в приписці на арк. 263v). Це свідчить, що зміни, пов’язані з адаптацією рукопису для потреб Святослава, зроблено саме цього року. Отже, якщо Ізборник датований за березневим літочисленням, то композицію на його початкових аркушах виконано між кінцем березня 1073 р. та лютим 1074 р., якщо ж – за вересневим, то ці хронологічні межі звужуються: кінець березня – серпень 1073 р.

2.2. Інтерпретація

На арк. 1v у два ряди закомпоновано сім постатей <іл.43>. Вгорі написано імена портретованих: “ГѢЛѢ ОЛЬГѢ ДА[ВН]Д РѢМАНѢ >РОСЛАВѢ КНѢГЫНН С[В#]ТОСЛАВѢ” (“Гліб, Олег, Давид, Роман, Ярослав, княгиня, Святослав”). Ця інскрипція дозволяє точно ідентифікувати кожен із постатей²⁴¹.

Крайнім праворуч написано ім’я Святослава, який відповідно зображений біля правого краю аркуша, попереду своєї сім’ї, з книгою в руках. Вікова характеристика образу (чоловік середніх літ з довгими вусами) відповідає реаліям, адже Святослав народився 1027 р.²⁴², тож 1073 р., коли було виконано портрет, князеві виповнювалось 46 років. Ліворуч від Свя-

в другій “Похвалі” на арк. 263v стерли саме ім’я Ізяслава. Втім, щодо “Похвали” це мало ймовірно, оскільки виправлено не лише ім’я замовника, але також і титул – “в князях князь”. Цей титул є очевидним наслідуванням “в царях цар” з болгарського протографа. Як зазначає Л. Жуковська – “ймовірно, під візуальним враженням форми “въ цѢСАРЬХЪ” (або “въ цѣсарьхъ”), яка була в болгарському оригіналі, написано закінчення –хъ у слові КНѢЗЬХЪ (тобто за відмінюванням і- основ), замість правильного КНѢЗНХЪ (за відмінюванням жо- основ)” [Жуковская 1977, с.30]. Вірогідно, отже, що в другій “Похвалі” на арк. 263v первісно було ім’я Симеона. Щодо приписки, то Н. Розов, порівнюючи її текст з аналогічними текстами в інших рукописах, зауважив відсутність таких традиційних елементів, як “вдячність Богу та вибачення перед читачем” [Розов 1977, с.20]. Можливо, у приписці на арк. 263v спочатку не було імені замовника, але містилась подібна традиційна формула.

²⁴⁰ Про титул “великий князь” детально див.: Толочко 1992.

²⁴¹ Ідентифікацію портретованих уперше запропонував К. Калайдович [Калайдович 1824, с.54].

²⁴² ЛР 1989, с.86.

тослава – жінка, яка лівою рукою тримає князя за лікоть. Вона одна з-поміж портретованих не названа в інскрипції по імені – вказано лише її титул. Цю княгиню ототожнюють з другою жінкою Святослава – Одою, дочкою графа Ліпольда та Иди, що походили з німецької знаті²⁴³. Ода покладає праву руку на плече наймолодшого княжича, чия постать удвічі менша від постатей решти персонажів; його ім'я – Ярослав – в інскрипції передує титулові матері²⁴⁴. У другому ряді – постаті синів від першого шлюбу Святослава²⁴⁵. Відповідно до послідовності появи їхніх імен в інскрипції, першим праворуч зображено Романа, чиє обличчя намальовано між обличчями Святослава та Оди. Присутність Давида позначена лише шапкою, що вивисується над головою княгині; за ним – Олег і крайній ліворуч – Гліб.

Попри фронтальність постави фігур, напрям розвернення стіп та рук вказує, що княжа сім'я зображена у русі направо. Процесію очолює князь Святослав, який тримає рукопис. Нагадаємо: до того, як аркуш з княжим портретом вилучили з Ізборника, процесія спрямовувалась до образу Христа на престолі, намальованого на протилежному аркуші розвороту. Утворена таким чином із двох мініатюр (арк. 1v-2r) композиція зображала сцену дароприношення Христові <іл.43; іл.44>. Як про це вже йшлося в попередньому розділі, такі композиції демонстрували християнське благовір'я ктитора, його визнання влади Христової, унаочнювали божественну опіку, що їх ктитор одержує у винагороду за сотворений дар²⁴⁶.

Ці аспекти змісту композиції на початкових аркушах Ізборника 1073 р. пояснено спеціальними інскрипціями. На арк. 1v над портретом княжої сім'ї (над написаними іменами) у два рядки читаємо звертання князя до Христа: “ЖЕЛАННЪ С[Є]РДЦА МОЕГО Г[О]СПОДН[У] НЕ ПР[И]ЗЫРНЪ НЕ ПР[И]МНЪ НЫ ВЪС# Н ПОМНЮУНЪ” (*“Бажання серця мого, Господи, не зневаж, але прийми нас*

²⁴³ ДРГ 1851, с.8. Детально про особу та генеалогію Оди див.: Назаренко 1999, с.368-369; Назаренко 2001, с.506-513.

²⁴⁴ На момент виконання мініатюри Ярославові було не більше двох років, оскільки Святослав одружився з Одою на поч. 1070-х років [Назаренко 2001, с.518-519]. Згідно зі свідченням статті 1112 р. “Штаденських анналів”, Ода після смерті Святослава заховала скарби і виїхала до Саксонії, взявши з собою свого сина Ярослава (в джерелі княжич має ім'я Warteslaw), який, підрісши, повернувся у Русь, де віднайшов заховані скарби [MGH, T.XVI с.319]. У “Повісті минулих літ” про Ярослава вперше згадано під 1096 р. [ЛП 1989, с.144].

²⁴⁵ За т.зв. “Любецьким синодиком” першу жінку Святослава звали Кілікія [Войтович 2000, с.146; Назаренко 2001, с.517].

²⁴⁶ Про сцени дароприношення див. стор. 25.

усіх і помилуй нас”)²⁴⁷. Напроти, на арк. 2г, над образом Христа в три рядки написано відповідь на княже прохання: “бѣдн христолюбивѣи дуишн твоѣи въ отъмыщенѣи въ нѣцсмѣи въ неспрѣрьдомыи вѣкѣи вѣкомѣи амнѣи” (“*буде христолюбивій душі твоїй у воздання вінцем в безперестанний вік віків амінь*”)²⁴⁸. Князь звертається до Господа з проханням про сповнення бажання серця та з молитвою за свою сім’ю, а Христос, благословляючи князя, обіцяє віддяку його душі.

Ідея божественної опіки була пов’язана з ідеєю сакралізації земної влади, наближення її представників до Бога. В композиції на арк. 1v-2г Ізборника 1073 р. цю ідею акцентують образи грифонів (орлів з тілами левів), що фланкують княжу сім’ю (арк. 1v) <іл.51>²⁴⁹. У середньовічному мистецтві зображення грифонів уособлювали владу та силу, символізуючи також вознесіння володаря²⁵⁰. На протилежному аркуші першого розвороту Ізборника їм відповідають зображення двох павичів, що фланкують образ

²⁴⁷ В історіографії поширене твердження, що це цитата з Псалтиря. Було навіть конкретно вказано на Пс.53 [ДРГ 1851, с.10]. Але це не так. Фраза має дві чітко виражені частини: 1) *бажання серця мого, Господи, не зневаж*; 2) *але прийми нас усіх і помилуй нас*. Перша частина фрази має аналогії в таких цитатах Святого Письма: “*Ти йому дав бажання серця його і проханням уст його не відмовив*” [Пс.21:3], “*Утішайся Господом, й Він сповнить бажання серця твого*” [Пс.36:4], “*Братія! бажання мого серця і молитва до Бога про Ізраїль во спасіння*” [Рим.10:1], “*Він укріпить твоє серце, і бажання премудрості дасться тобі*” [Сир.6:37]. У київських джерелах подібний вираз використано в літописній статті 1015 р. у звертанні до померлого князя Володимира Святославича: “*То дай же тобі Господь бажане серцю твоєму і всі прохання твої сповни, що їх ти хотів*” [ЛР 1989, с.76]. Друга частина фрази на арк. 1v Ізборника написана на основі типової молитовної формули: “*Господи, помилуй!*”

²⁴⁸ Це завершальні рядки “Похвали” замовникові рукопису, текст якої починається на арк. 2v <іл.45>, а завершується на попередньому арк. 2г <іл.44>. Про причину такого закомпонування останніх рядків “Похвали” див. прим. 235.

²⁴⁹ В історіографії помилково ідентифікують зображеного ліворуч грифона (не зауважуючи аналогічного зображення праворуч) як “*крилатого дволапого дракона з собачою головою*”, припускаючи, що це дохристиянський бог Сімаргл чи герб династії Святославичів [Богусевич 1966, с.344; Запаско 1995, с.20].

²⁵⁰ Тут передовсім слід вказати на популярний в середньовічному мистецтві сюжет Вознесіння Олександра Македонського в колісниці, запряженій двома грифонами <іл.53>. Про зв’язок цього образу з прославленням візантійських імператорів див.: Steppan 2001, с.87-88; Ситіс 1995, с.598-599. Роль грифонів як істот, що возносять імператора на небеса, засвідчує анонімний опис декору одерж Мануїла I Комнина (1143–1180): “*... в червоних колах грифони простягли свої крила. Позолочені та оздоблені перлами вони всім своїм виглядом і колами, і крилами, і кольором вказували, що імператор вознесений, і провіщали наче з небес, що він вершить великі та чудові справи*” [Maguire 1997, с.253]. Приклади зображення грифонів у візантійському мистецтві див.: Даркевич 1975, с.191-194; Bouras 1983.

Христа на престолі (арк. 2г) <іл.50>. Павичів вважали символами вічного життя та воскресіння, їх асоціювали з Едемським садом²⁵¹. В мініатюрах Ізборника образи павичів та грифонів є композиційними елементами, які означають середовище дії. Отже, фланкований павичами Христос перебуває в Раю²⁵², а грифони возносять княжу сім'ю до Христа. На відміну від павичів, які звернені до центру, грифони спрямовані праворуч, відповідно до напрямку руху княжої сім'ї.

Отже, зміст композиції на арк. 1v-2г Ізборника 1073 р. можна прочитати так: князь Святослав приносить дар Христові, просячи про сповнення своїх бажань та про Господню опіку над своєю сім'єю, а грифони возносять княжу сім'ю в Рай до Христа, який, прислухавшись до прохання князя, обіцяє віддяку його душі.

Досліджуючи питання взаємозв'язку між іконографією ктиторських мініатюр та призначенням рукописів, І. Спатаракіс виявив важливу закономірність: якщо зображено сцену дароприношення, то рукопис призначався не для особистого користування замовника, але був подарунком іншій особі, церкві чи монастирю²⁵³. Оскільки на арк. 1v-2г Ізборника 1073 р. зображено сцену дароприношення, то, отже, рукопис призначався для подарунку²⁵⁴. Нагадаємо: ця композиція з'явилась в Ізборнику після того, як Святослав став київським князем. Обставини сходження Святослава на престол передбачають не лише благочестивий контекст інтерпретації.

Помираючи, київський князь Ярослав Володимирович заповів київський стіл старшому Ізяславові, наказуючи іншим: *“слухайтесь його як ото слухались ви мене, нехай він буде вам замість мене”*²⁵⁵. Нова політична система успішно функціонувала понад десятиліття, доки Ярославичі не зазнали

²⁵¹ Популярний мотив середньовічного мистецтва – двоє павичів обачіч свхаристійного фіалу або Дерева Життя <іл.52>. Приклади зображення павичів у візантійському мистецтві див.: Даркевич 1975, с.204-205. Про образ Раю у візантійській літературі та мистецтві див.: Maguire 1987, с.363-373; Maguire 2002, с.23-35. Слід зауважити, що павичі також зображені й на інших мініатюрах Ізборника 1073 р.

²⁵² На локалізацію місця перебування Христа також звернув увагу Ф. Кемпфер, вбачаючи тут алюзію до Судного Дня, і відчитуючи в інскрипціях над мініатюрою ідею спасіння, уготованого для княжої сім'ї [Kämpfer 1978, с.120]. Щоправда, в композиції нема іконографічних елементів сцени “Страшного Суду”.

²⁵³ Spatharakis 1976, с.243-245.

²⁵⁴ На висновки І. Спатаракіса (про взаємозв'язок іконографії посвячувальних мініатюр з призначенням рукописів) у контексті дослідження мініатюр Ізборника 1073 р. вже звертала увагу В. Ліхачова, щоправда (згідно з поширеною в історіографії думкою), дослідниця вважала, що рукопис призначався для особистої бібліотеки князя [Лихачева 1983, с.69].

²⁵⁵ ЛР 1989, с.98-99.

поразки на р.Альті у битві з половцями (1068)²⁵⁶. Поразка стала приводом для повстання киян, яке М. Грушевський назвав “*першою, описаною в наших джерелах, українською революцією*”²⁵⁷. Кияни вимагали зброї та коней, щоб іти на половців, проте Ізяслав їм відмовив, спровокувавши повстання, спричинене, очевидно, попереднім чотирнадцятилітнім періодом свого правління; повстанці звільнили ув’язненого в Києві полоцького князя Всеслава Бряниславича (сина двоюрідного брата Ярослави́чів) і проголосили його новим князем; Ізяслав втік у Польщу до Болеслава II (1058–1079), племінника своєї дружини Гертруди²⁵⁸. В тій ситуації Святослав та Всеволод не допомогли Ізяславові, а коли наступного року той повернувся з польським військом, навіть виступили проти нього в ролі захисників киян. Річ у тому, що “всенародно обраний” Всеслав зрадив своїх прихильників і втік, тож кияни звернулись до Святослава і Всеволода, просячи захистити місто від гніву Ізяслава²⁵⁹. Жадання влади, амбіції та взаємна недовіра зруйнували єдність Ярослави́чів. 20 травня 1072 р. у Вишгороді під час перенесення мощей святих князів Бориса і Гліба, жертв братовбивчої війни, Ярослави́ч востаннє церемоніально продемонстрували народові свою “*любов велику*”²⁶⁰. Втім, за лаштунками публічної політики усе було інакше: Ізяслав змовлявся супроти молодших братів зі своїм нещодавнім ворогом Всеславом, а ті своєю чергою змовлялись проти Ізяслава; розв’язка настала 22 березня 1073 р., коли Ізяслав знову втік до Польщі, а новим київським князем став Святослав²⁶¹.

Посівши київський престол, Святослав порушив батьківський заповіт, а тому в очах суспільства був узурпатором. Київські джерела солідарні в своїх негативних оцінках його приходу до влади. Особливо цікавими є свідчення “Житія св.Феодосія” про виступи ігумена печерського монасти-

²⁵⁶ ЛР 1989, с.104.

²⁵⁷ Грушевський 1992 (1905), с.56.

²⁵⁸ ЛР 1989, с.105.

²⁵⁹ ЛР 1989, с.106. Послухавши братів, Ізяслав мирно увійшов до міста, проте послав попереду свого сина Мстислава, який розправився з “активом революції”.

²⁶⁰ ЛР 1989, с.111-112.

²⁶¹ ЛР 1989, с.112. Вину літописець покладає на Святослава, який хотів “*більшої волості*” і підбурив Всеволода, розповівши про перемовини між Ізяславом та Всеславом. Поширеною є думка, нібито Ізяслав змовлявся з Всеславом, щоб відібрати у Святослава Новгород. Натомість О. Назаренко вважає, що на спілку з колишнім ворогом Ізяслав пішов з метою захистити свої володіння, адже укладений на поч. 1070-х років шлюб з Одою, яка походила з німецької знаті, дозволяв Святославові через її родинні зв’язки “*нейтралізувати*” Болеслава II, польського союзника Ізяслава. Отже, Святослав планував напад на Київ [Назаренко 1999, с.367-369].

ря проти нового київського князя²⁶². Святославові залежало на духовому авторитеті Феодосія, прихильність якого багато важила для легітимізації захопленої влади. Тож у перші місяці перебування на київському престолі Святослав прагнув згладити конфлікт. І досяг свого: як свідчать джерела, Феодосій перед смертю заповів князеві та його нащадкам опіку над Печерським монастирем²⁶³. У чому ж полягали причини такої переміни? “Житіє св.Феодосія” не дає прямої відповіді, лише констатує, що після тривалих вмовлянь та усвідомлення марності полеміки Феодосій змирився з новими політичними реаліями, а Святослав, дізнавшись про *“переміну в гніві блаженного”*, приїхав у монастир на зустріч²⁶⁴. Та далі, за принципом сюрреалістичного наративу, в якому наступний епізод пояснює попередній, “Житіє” розповідає, що князь подарував земельну ділянку для будови Успенського собору Києво-Печерської Лаври²⁶⁵ – головного проекту діяльності Феодосія як ігумена монастиря. Слово третє “Києво-Печерського Патерика” вказує навіть точну суму грошей – 100 гривень золотом, яку князь додатково пожертвував на споруду, й повідомляє подробицю, зафіксовану також і в “Житії св.Феодосія”: князь власноруч почав копати рів для фундаменту собору²⁶⁶. Не випадково літописна стаття 1073 р., сповнена численних звинувачень на адресу Святослава за злочин супроти брата Ізяслава, все ж закінчується цілком позитивно: оповідаючи про заснування Успенського собору, літописець називає ім’я Святослава першим з-поміж присутніх на церемонії осіб²⁶⁷.

Чи не ті самі мотиви, що й у випадку з коштами на Успенський собор, керували Святославом, коли він наказав оздобити Ізборник сценою даропринесення, а відтак перетворити цей Ізборник на щедрий дарунок? Звичайно не існує прямих доказів на користь того, що Святослав подарував рукопис саме Феодосію²⁶⁸, однак для інтерпретації змісту композиції на

²⁶² “Преподобний же отець наш Феодосій, вповнившись Святого Духа, почав того [Святослава] викривати за те, що неправедно сотворив, незаконно сівши на столі тому: і старшого брата [Ізяслава], який був йому за батька, прогнавши. Так невтомно викривав він його, коли послання пишучи [й] посилаючи йому, коли ж перед вельможами його, котрі приходили до нього, викривав того за неправедне вигнання брата, велячи передати [це] йому.” [ПКП 2001, с.58].

²⁶³ ЛР 1989, с.114; ПКП 2001, с.61. Це рішення Феодосія контрастно вирізняється на тлі попереднього небажання згадувати ім’я Святослава під час екстинії [ПКП 2001, с.60].

²⁶⁴ ПКП 2001, с.59.

²⁶⁵ ПКП 2001, с.59-60.

²⁶⁶ ПКП 2001, с.18, 60.

²⁶⁷ ЛР 1989, с.112.

²⁶⁸ Так, В. Пуцко припускав, що Ізборник міг призначатися для *“вкладу у храм”* [Пуцко 1990, с.75]. Нагадаємо: Ізборник не богослужерна книга, а енциклопедична богословська збірка.

арк. 1v-2r Ізборника 1073 р. має значення передовсім мотив дії. Описані вище обставини утвердження князя на київському престолі дають підстави припускати, що вся його ктиторська діяльність після здобуття київського престолу відбувалась з метою легітимізації влади. Тож слід звернути увагу на ті особливості, які вирізняють композицію на арк. 1v-2r Ізборника 1073 р. в колі аналогічних репрезентацій сцени даропринесення у візантійських рукописах середньовізантійського періоду. Відомі такі пам'ятки:

- мініатюра на арк. 2v Біблії Льва Сакелларія з Апостольської бібліотеки Ватикану (Vat. Reg. gr. 1), сер. X ст. <іл.55>²⁶⁹;
- мініатюри на арк. 7v-8r Адріанопольського Євангелія з Конгрегації Армена Мечітаріста у Венеції (Ms. 887/116), поч. XI ст. <іл.54>²⁷⁰;
- мініатюра на арк. 1v Повчань Григорія Назіанзіна з монастиря Діонісію на Афоні (Dionysiou 61), XI–XII ст. <іл.61>²⁷¹;
- мініатюра на арк. 2v Догматичного паноплія Євфимія Зигавина з Апостольської бібліотеки Ватикану (Vat. gr. 666), поч. XII ст. <іл.58>²⁷²;
- мініатюра на арк. 6v Догматичного паноплія Євфимія Зигавина з Державного історичного музею в Москві (Син. 387), друга пол. XII ст. <іл.59>²⁷³;
- мініатюра на арк. 1v Євангелія з Національної Галереї Вікторії в Мельбурні (MS Felton 710/5), поч. XII ст. <іл.60>²⁷⁴;
- мініатюра на арк. 1v Євангелія з монастиря Кутлумусіу на Афоні (Koutloumousiou 60), XII ст. <іл.81>²⁷⁵.

Серед вищезгаданих візантійських прикладів лише композиція на арк. 7v-8r рукопису Ms. 887/116 має аналогічне до Ізборника 1073 р. розгортання сцени на двох аркушах: на арк. 7v – Богородиця з Христом на

В джерелах згадуються тривалі бесіди, що їх провадив Феодосій зі Святославом на теми віри та спасіння. Ізборник цілком відповідав обставинам їхнього спілкування.

²⁶⁹ Ктитор рукопису Лев Сакелларій підносить рукопис Богородиці [Glory 1997, cat.no 42; Spatharakis 1976, іл.1].

²⁷⁰ Ктитор Йовганнеса підносить рукопис Богородиці з Христом на престолі [Glory 1997, cat.no.239; Spatharakis 1976, іл.24-25].

²⁷¹ Візантійського вельможу зображено з книгою в руках перед Григорієм Назіанзіном [Αἰῶν Ὁρθός 1973, іл.104; Γαλαβαρής 1995, іл.123].

²⁷² Імператор Алексій I Комнин (1081–1118) підносить рукопис Христу [Spatharakis 1976, іл. 80].

²⁷³ Композиція ідентична з попередньою [Spatharakis 1976, іл. 85; ИВ 1977, № 513]. Рукописи Vat. gr. 666 та Син. 387 вважають пізнішими копіями незбереженого протографа, виконаного на безпосереднє замовлення імператора Алексія I Комнина [Spatharakis 1976, с.122-129; Magdalino, Nelson 1982, с.149-151].

²⁷⁴ Монах Теофаній, названий в інскрипції донором, писарем і художником рукопису, підносить книгу Богородиці [Spatharakis 1976, с.76, іл. 43; Γαλαβαρής 1995, іл.141].

²⁷⁵ Ктитор Василій підносить рукопис Христові [Αἰῶν Ὁρθός 1973, іл.295; Spatharakis 1976, с.83-84, іл.52].

престолі; на арк. 8r – ктитор Йовганнес з книгою в руках <іл.54>. Оскільки Христос розвернутий у протилежний від ктитора бік, а також з огляду на очевидну невідповідність масштабу зображень на обох аркушах, припускають, що портрет Йовганнеса долучили пізніше, і тому його умістили на окремому додатковому аркуші²⁷⁶. Натомість в Ізборнику 1073 р. композицію від початку було задумано як двосторінкову, про що свідчить її формально-змістова єдність²⁷⁷. Оскільки двосторінкове закомпонування подібних сцен не типово для візантійських рукописів X–XII ст., але поширене у західних манускриптах, то, на думку Ф. Кемпфера та В. Пуцка, автор мініатюр Ізборника 1073р. міг використовувати саме західний іконографічний першозразок²⁷⁸. Таку можливість не слід виключати, проте значення тут має радше причина, що примусила обрати двосторінкове закомпонування. Пояснення випливає з кількості портретованих.

На арк. 1v в Ізборнику 1073 р. зображено не лише Святослава, але й усю його сім'ю <іл.43>. З композиційного погляду проблематично умістити сім постатей та образ Христа на одному аркуші вертикально орієнтованого формату рукопису. Досторінкове вирішення, отже, було продиктоване потребою зобразити княжу сім'ю в повному складі, що вказує на особливе значення композиції саме як сімейного портрета.

Про сімейні портрети вже йшлося в попередньому розділі, присвяченому інтерпретації змісту княжої фрески в соборі св.Софії в Києві. Зазначалося, зокрема, що княжа влада в Київській державі мала сімейний характер, який передбачав участь в її здійсненні усіх представників княжого роду. Саме це могло спричинити спеціальну увагу не лише до особи ктитора, але й до його сім'ї, характерну як для фрески в соборі св.Софії, так і

²⁷⁶ Glory 1997, с.358.

²⁷⁷ Аргументи на користь цього подає Г. Бикова: *“Верхні рядки напису на обох аркушах розташовано на одній висоті, так само як і престол та ноги Святослава, почерк і розмір букв в написах однаковий, по верхньому і нижньому полях розташовано дрібномасштабні зображення, симетрично зображено грифонів на одному аркуші та павичів на другому, однакові барви та техніка виконання”* [Быкова 1983, с.106].

²⁷⁸ Західну генезу двосторінкового закомпонування мініатюр Ізборника Ф. Кемпфер розглядає в контексті гіпотези, згідно з якою рукопис спочатку належав Ізяславові (див. прим. 240), відомого своїми *“західноєвропейськими зв'язками”* [Kämpfer 1978, с.119]. При цьому таке закомпонування, на думку дослідника, могли підказати оттоніанські мініатюри т.зв. Псалтиря Егберта <іл.70; іл.71>, який належав Гертруді, дружині Ізяслава (про цей рукопис див. стор. 71-72). В. Пуцко, також розглядав можливість запозичення двосторінкового закомпонування з Псалтиря Егберта, проте не виключав тут і константинопольського джерела, вказуючи на мініатюри вищезгаданих рукописів Vat. gr. 666 (арк. 1v-2r) <іл.57> та Син. 387 (арк. 5v-6r), які репрезентують ідентичні двосторінкові композиції: на аркуші, що ліворуч, бачимо групу Святих Отців, які простягають сувої з текстами своїх творів імператорові, зображеному на аркуші, що праворуч [Пуцко 1980, с.103-106].

для мініатюри Ізборника 1073 р.²⁷⁹ Разом із тим, порівняння сімейних портретів князя Ярослава в соборі св.Софії та князя Святослава в Ізборнику 1073 р. виявляє принципову відмінність в характері розташування образів княжих дітей. На стінах собору св.Софії Ярославичів зображено в чіткому ієрархічному порядку, коли наближеність до постаті батька визначається старшинством <іл.2>; на мініатюрі Ізборника старші сини Святослава опинилися у другому ряді, натомість молодший стоїть попереду разом із батьком та матір'ю <іл.43>. Обставини утвердження Святослава на київському престолі дають підстави вбачати в цій відмінності певний політичний підтекст.

Князь Ярослав, зберігаючи сімейний характер правління, запровадив принцип успадкування влади за старшинством, надавши “батьківські” повноваження старшому синові. Ця система (відома на середньовічному Заході як “сеньйорат”) мала б уберегти нащадків Ярослава від братовбивчих воєн за перерозподіл влади. Чіткий ієрархічний порядок зображення Ярославичів на фресці в соборі св.Софії ймовірно візуалізує нову концепцію розподілу влади²⁸⁰.

Прихід князя Святослава до влади в Києві 1073 р. порушував принцип сеньйорату і повертав старі порядки, коли на київський престол могли претендувати молодші сини. Княжий портрет в Ізборнику 1073 р. цю зміну чітко репрезентує, підкреслюючи династичні преференції молодшого сина, зображеного поруч із матір'ю та батьком попереду своїх старших братів. У цьому слід вбачати спробу виправдати Святослава, який посів престол свого старшого брата всупереч заповітові батька. Не виключений також вплив другої дружини князя – Оди, яка могла планувати, що її син успадкує владу, обходячи старших братів від першого шлюбу Святослава.

Вияв ідеї легітимізації влади можна вбачати і у виборі іконографії образу Христа, до якого підходить князь. Христос возсідає на престолі, піднявши правицю в жесті благословення і утримуючи на лівому коліні закриту книгу <іл.44>²⁸¹. Цей іконографічний тип, початки формування

²⁷⁹ В історіографії неодноразово звертали увагу на існування зв'язку між княжими портретами в соборі св.Софії та Ізборнику 1073 р. Хоча фреска не була першовзором для мініатюри, однак не виключено, що зразком для портрета сім'ї Святослава міг послужити портрет сім'ї його батька Ярослава в якомусь незбереженому рукописі. До речі, характеризуючи Ярослава, літописець спеціально підкреслював його прихильність до “*учення книжного*” [ЛР 1989, 89]. Існування портрета цього князя в ролі ктитора манускрипту з книгою в руках перед Христом цілком вірогідне.

²⁸⁰ Див. стор. 42-44.

²⁸¹ Окремі дослідники, шукаючи аналогії до образу Христа на арк. 2г в Ізборнику 1073 р., не брали до уваги, що права рука Христа відведена вбік і піднесена догори, тому в історіографії у ролі аналогій переважно згадують зображення Христа, який благословляє, тримаючи руку перед грудьми [Подобедова 1977, с.39; Лихачева 1983, с.68; Пуцко 1980, с.106].

якого сягають ранньовізантійського періоду²⁸², набув значного поширення саме у другій пол. XI ст., про що, зокрема, свідчить його поява на монетах Ісаака I (1057–1059) <іл.41> та Алексія I (1081–1118) Комнинів <іл.40>²⁸³. Слід також вказати на вже згадувані мініатюри рукописів Догматичного паноплія Євфимія Зигавина – Vat. gr. 666 (арк. 2v) та Син. 387 (арк. 6v)²⁸⁴, – де імператор Алексій I Комнин підносить рукопис Христові, який, возсідаючи на престолі, благословляє імператора піднятою правицею <іл.58; іл.59>. Над мініатюрами виконано інскрипцію, третій рядок якої пояснює значення жесту правої руки Христа: “Н ΠΑΓΚΡΑΤΗΣ ΜΟΥ ΔΕΞΙΑ ΣΕ ΚΡΑΤΥΝΕΙ” (“Всемогутня правиця моя тебе підтримує”). За аналогією можна припустити, що жест Христової правиці на мініатюрі Ізборника 1073 р. символізує божественну підтримку Святослава як нового правителя Києва.

Прославлення Святослава як замовника рукопису, ідея божественної опіки та обґрунтування легітимності його влади належать до тих аспектів змісту композиції на початкових аркушах Ізборника, які були продиктовані задумом князя чи його радників, а втім є підстави вважати, що цей задум зазнав певної трансформації з огляду на ставлення до князя Святослава виконавців замовлення.

Існує очевидна різниця в репрезентації Христа у вищезгаданих візантійських манускриптах та в Ізборнику 1073 р. Так, якщо у Vat. gr. 666 (арк. 2v) та Син. 387 (арк. 6v) Христос розвернений в бік імператора <іл.58; іл.59>, то в Ізборнику зображення фронтальне <іл.44>.

Пояснити значення такого відношення образу Христа до образу князя дозволяє історія оновлення мозаїчної композиції на східній стіні південної галереї собору св.Софії в Константинополі <іл.62; іл.27:3; іл.28>. Первісно із Зоєю, дочкою Константина VIII, тут було зображено її першого чоловіка Романа III Аргира (1028–1034), однак згодом його образ переробили на портрет третього чоловіка Зої – Константина IX Мономаха (1042–1055),

²⁸² Про іконографічний тип образу Христа на престолі див.: Кондаков 1905, с.59-60.

²⁸³ Glory 1997, cat.no 147H, 147K. Аналогічний образ відтворено на датованій також другою пол. XI ст. камеї з Державного Ермітажу в Санкт-Петербурзі [ИБ 1977, № 644; Glory 1997, cat.no 131] <іл.42>. Усталеність цієї іконографії дала підставу припускати існування прототипа в монументальному малярстві [Glory 1997, с.177]. Ймовірно, що саме такий образ Христа було зображено і в апсиді Спаського собору в Чернігові. Спаський собор заснував чернігівський князь Мстислав Володимирович (1024–1036). У рік його смерті (1036) храм ще не було завершено [ЛР 1989, с.87]. Оскільки від 1054 р. в Чернігові правив Святослав [ЛР 1989, с.99], і саме у Спаському соборі його згодом поховали [ЛР 1989, с.121], то можна припустити, що завершення будівництва та розпис собору відбувався під патронатом Святослава.

²⁸⁴ Spatharakis 1976, іл. 80, 85.

замінивши інскрипцію та обличчя²⁸⁵. Такі перетворення портрета неактуального імператора на портрет актуального відомі за іншими пам'ятками візантійського імператорського мистецтва²⁸⁶, однак особливість цієї композиції полягає в тому, що змінили не лише портрет імператора, але також і портрет імператриці, а найголовніше – лик Христа.

Серед гіпотетичних пояснень причини зміни обличчя Зої та Христа²⁸⁷ на особливу увагу заслуговує пропоноване І. Калаврезу²⁸⁸. Дослідниця акцентує на характері змін, які відбулися в положенні голів усіх трьох персонажів (про зміни свідчать фрагменти тиньку довкола перероблених обличч): обличчя імператора та імператриці, зображені первісно фронтально, в оновленому варіанті подано нахиленими до Христа <іл.63; іл.65>; натомість лик Христа, первісно звернений до імператора, розвернули фронтально <іл.64>. У зміненому варіанті композиції образ імператора набув смиренніших рис, а Христос виглядає відсторонено. Як вважає І. Калаврезу, в такий спосіб було продемонстровано осуд Константина IX Мономаха за одруження із Зоєю (для обох це був третій, а тому неканонічний шлюб) та офіційне представлення при дворі його коханки Склерини²⁸⁹.

²⁸⁵ Whittemore 1942, с.18, табл.III.

²⁸⁶ Напр., мініатюри в рукописі Повчань Йоанна Златоуста з Національної бібліотеки Франції в Парижі (Coislin 79) спочатку репрезентували портрети Михаїла VII Дуки, першого чоловіка Марії Аланської. Після смерті Михаїла його портрети переробили на портрети Никифора III Вотанайта, другого чоловіка Марії [Spatharakis 1976, с.107-118; Glory 1997, cat.no 143] <іл.101>.

²⁸⁷ Т. Уайттемор пов'язав знищення обличчя Зої з періодом правління Михаїла V (1041–1042). Цей імператор вислав Зою зі столиці, відтак міг наказати знищити її обличчя на знак *damnatio memoriae* [Whittemore 1942, с.19]. Причину знищення обличчя Христа також пояснюють в контексті боротьби з пам'яттю про Зою, оскільки та мала чудотворну ікону Христа Антифоніта, за допомогою якої пророкувала майбутнє. Ймовірно, на мозаїці в соборі св.Софії було відтворено саме цей Зоїн “персональний” образ Христа [Hill, James, Smythe 1994, с.225]. Натомість Р. Кормак, вважаючи, що мозаїку змінили щойно після приходу Константина IX до влади, припускав, що це була спроба “візуально анулювати” попередній шлюб Зої. На думку дослідника, лик Христа переробили, оскільки в первісному варіанті він був подібним до обличчям Романа III [Cormack 1981, с.144]. Причину оновлення обличчя Зої Р. Кормак трактує як іронічний натяк на відоме за джерелами її надмірне захоплення косметикою, адже на час корекції мозаїки імператриці було за шістьдесят [Cormack 1994, с.241-242].

²⁸⁸ І. Калаврезу оприлюднила свою гіпотезу в доповіді “Controversy and Art. Images of the 11th Century” (“Полеміка та мистецтво. Образи XI ст.”) на міжнародному симпозиумі “Η αυτοκρατορία σε κρίση (;) Το Βυζάντιο τον 11ο αιώνα (1025–1081)” (“Імперія в кризі? Візантія в 11 столітті (1025–1081)”), який організував Центр грецьких студій Спероса Василя Вріоніса та Інститут візантійських досліджень 10-13 травня 2001 р. в Афінах.

²⁸⁹ Про історичний контекст див.: Острогорський 2002 (1996), с.304.

Характер взаємовідношення образів Христа та Константина IX Мономаха, ймовірно, свідчить про приховану критику імператора²⁹⁰.

Композиція на арк. 1v-2r Ізборника 1073 р. споріднена з константинопольською мозаїкою саме під оглядом відношення образу Христа до образу князя. Христа зображено фронтально. Він не дивиться на Святослава <іл.43; іл.44>. Можливо, автор мініатюри в такий спосіб теж виразив поширене в суспільстві критичне ставлення до князя, який, за висловом літописця, *“сіє у Києві, прогнавши брата свого, переступивши заповідь отчу, тим паче і Божу”*²⁹¹.

Опосередкованим доказом прихованої критики на адресу Святослава є фраза в приписці на арк. 263v: “о же ти собѣ нелѣбо то того н другоу не твори” (*“що тобі нелюбо, то того й іншому не твори”*) <іл.48>. На думку Б. Рыбакова, ця фраза вказує на ворожнечу між Ярославичами і застерігає, мовляв, не роби, Святославе, братові своєму того, чого не хочеш, щоб сталося з тобою²⁹². Встановлено, що автор приписки на арк. 263v також виконав інскрипції на арк. 1v-2r²⁹³, тож можливо і вони приховують критичне ставлення до Святослава?

У цьому контексті варто пригадати фразу, написану над постаттю Христа на арк. 2r – завершальні слова “Похвали” ктиторові рукопису. Як про це вже йшлося, “Похвалу” в Ізборнику уміщено двічі, причому варіант її тексту на початкових аркушах з’явився унаслідок адаптації рукопису для потреб Святослава²⁹⁴. Що цікаво, завершальні слова “Похвали” в обох варіантах тексту відрізняються:

²⁹⁰ З приводу прихованої критики влади в творах візантійського мистецтва див. зокрема: Oikonomides 1976, с.151-172; Kalavrezou, Trahoulia, Sabar 1993, с.201-205.

²⁹¹ ЛР 1989, с.112.

²⁹² Рыбаков 1977, с.219. Дослідник вважав, що фраза в приписці арк. 263v: *“що тобі нелюбо, то того й іншому не твори”* запозичена з второканонічної книги “Премудрості Ісуса сина Сираха”. Очевидно, Б. Рыбаков мав на увазі строфу: *“Не вигадуй лжи на брата твоего, и не роби того ж проти друга”* [Сир.7:12].

²⁹³ Над рукописом працювало двоє писарів. На підставі дослідження почерків їхню роботу розрізняють так. Перший писар (дяк Йоанн) – арк. 1v-85v; 14,5 рядки першого стовпчика на арк. 86r; рядки № 23-29 першого стовпчика (приписка) та 1,5 рядки на початку другого стовпчика на арк. 263v; від 25 рядка першого стовпчика на арк. 264r до арк. 266. Другий писар (анонім) – арк. 86-264 (за винятком незначних вищезгаданих фрагментів, що їх написав дяк Йоанн) [Костюхина, Шульгина 1983, с.98-99]. Попри те, що дяк Йоанн переписав меншу частину тексту, саме його вважають головним писарем Ізборника, оскільки він виконав приписку на арк. 263v, а згодом вніс виправлення, пов’язані з особою Святослава. Ф. Кемпфер припускає, що дяк Йоанн міг також намалювати і композицію на перших аркушах Ізборника [Kämpfer 1978, с.119].

²⁹⁴ Див. стор. 56.

- арк. 2г: “Ѣ@ДН ХРИСТОЛЮБНѢНН Д[У]ШН ТВО~Н ВЪ ОТЪМЫШТЕНН~ ВННЦЕМЪ ВЪ НСПРѢРЬДОМЫН ВНКЪ ВНКЪ АМННЪ” (“*буде христолубивій душі твоїй у воздання вінцем в безперестанний вік віків аминь*”);
- арк. 264г: “Ѣ@ДН ХРИСТОЛ \ БНВНН ЕГО Д[У]ШН ВЪ ОТЪМЫШТЕНН~ ВННЦЕМЪ БЛАЖЕННЫХЪ И С[В#]ТЫНХЪ М@ЖЪ ВЪ НСПРѢРЬДОМЫН ВНКЪ ВНКЪ” (“*буде христолубивій душі його у воздання вінцем блаженних і святих мужів в безперестанний вік віків*”).

Окрім змін, пов’язаних з адаптацією фрази для Христової відповіді на молитву князя²⁹⁵, на арк. 2г також вилучено згадку про “*блаженних і святих мужів*”. Очевидно, писар не вважав Святослава достойним такого порівняння. Слід також звернути увагу на присутнє у цій фразі слово “отъмыштенн~”. У позитивному контексті воно означає “воздання”, проте інше його значення – “помста”, “кара”²⁹⁶. З огляду на те, що Святослав, захопивши престол свого брата, переступив заповіт батька, можна припустити, що слово “отъмыштенн~” вказувало не лише на віддяку за рукопис, але також і на розплату, що чекає князя за вчинений гріх²⁹⁷.

Святослав правив у Києві недовго. На четвертий рік правління – 27 грудня 1076 р. він помер під час “*розрізування гулі*”²⁹⁸. У літописі не знайшлося місця для його посмертної похвали, а в київських храмах – для його домовини: тіло Святослава перевезли до Чернігова²⁹⁹. Це був перший випадок поховання померлого у Києві київського князя за межами столиці.

²⁹⁵ Займенник “его” (арк. 264г) замінено на “тво~н” (арк. 2г), а також на арк. 2г в кінці додано “АМННЪ” як підтвердження Христової обіцянки князеві.

²⁹⁶ Срезневский 1895, с.801.

²⁹⁷ У “Житті св.Феоdosія” згадано про письмове послання печерського ігумена, що викликало особливе роздратування князя Святослава: “*На останок же написав йому [Святославу] дуже велику епістолію, викриваючи його і кажучи: “Голос крові брата твого волає до Бога, як Авелева до Каїна”. Й іншіх давніх гонителів та вбивць братоненависників наводючи, притчами йому все виповівши, те написав і послав до нього*” [ПКП 2001, с.58]. Текст цієї “епістолі”, очевидно, був подібним до літописної статті 1073 р., яка засуджувала вчинок Святослава: “*Великий бо є гріх – переступати заповідь отця свого. Так, найперше переступили [заповідь] сини Хамові, [рушивши] на землю Сифову, через чотириста літ дістали вони відплату від Бога, бо од племені Сифового пішли євреї, що вибили хананейське плем’я, забрали свій уділ і свою землю. А потім переступив заповідь отця свого Ісав, і був убитий*” [ЛР 1989, с.112]. Обидва джерела містять нагадування про помсту за вчинений гріх.

²⁹⁸ ЛР 1989, с.121. Як припускає С. Висоцький, в день смерті Святослава в північній галереї собору св.Софії в Києві хтось із наближених до нього осіб видряпав графіто: “СЪПАСН Г[ОСПОД]Н КАГ[А]НА НАШЕГО” (“*Спаси, Господи, кагана нашого*”) [Висоцький 1966, № 13 с.49-52, табл.XVII; XVIII]. Графіто знаходилось біля образу св.Миколая, а саме цей святий був патроном князя Святослава. Печатки князя з образом св.Миколая див.: Янин 1970, с.34-35, 167-168.

²⁹⁹ ЛР 1989, с.121.

Висновки

Мініатюра на арк. 1v Ізборника 1073 р. (Державний історичний музей в Москві, Син. 1043) репрезентує сім'ю київського князя Святослава Ярославича (1073–1076). Княжий портрет початково поєднувався в єдину композицію з образом Христа на арк. 2r. Ця композиція з'явилась в рукописі після його завершення і приходу до влади в Києві князя Святослава.

Композиція відтворює сцену дароприношення. Князь, очолюючи сім'ю, підносить рукопис Христові. Зміст композиції пояснюють спеціальні інскрипції, виконані вгорі над мініатюрами. Над княжою сім'єю – прохання про сповнення бажання серця князя і про милість до його рідних. Над образом Христа – обіцянка віддяки княжій душі. Обабіч княжої сім'ї зображено двох грифонів, середньовічних символів вознесіння володаря. Обабіч Христа – двох павичів, птахів Едемського саду, середньовічних символів вічного життя.

Вибір сцени дароприношення для початкових аркушів рукопису свідчить, що рукопис призначався у подарунок. Святослав прийшов до влади в Києві 1073 р., вигнавши свого старшого брата Ізяслава. Це було порушенням заповіту їхнього батька Ярослава, узурпацією влади. Виступаючи в ролі щедрого ктитора, Святослав прагнув здобути підтримку в суспільстві. Не виключено, що рукопис призначався в дар Феодосію, ігуменові Києво-Печерського монастиря.

Як і фреска в соборі св.Софії (про яку йшлося в попередньому розділі дослідження), це сімейний портрет. Утім, між обома композиціями існує очевидна різниця. Чітка ієрархія образів княжих синів на фресці відображає принцип успадкування влади за старшинством, натомість на мініатюрі молодший син зображений попереду своїх братів. У цьому слід вбачати династичні преференції, а також виправдання усунення від влади старшого брата, що вчинив Святослав.

Благословляюча Христова правиця символізує божественну підтримку Святослава як нового правителя Києва, проте фронтальна постава Христа вказує на байдужість до княжого дару. Зміст деяких інскрипцій в Ізборнику також передбачає двозначне прочитання. Це може свідчити про приховану критику Святослава з боку виконавців його замовлення.

МОЛИТВА І КОРОНАЦІЯ **Княжі портрети в Псалтирі Егберта**

Вступ

Псалтир Егберта (відомий також як Трірський Псалтир, Псалтир Руод-прехта, Кодекс Гертруди) зберігається в Національному Археологічному музеї в Чивідале дель Фріулі (Ms. CXXXVI)³⁰⁰. Основну частину рукопису, власне Псалтир, створено для трірського архієпископа Егберта (977–993) у Трірі або в Рейгенау наприкінці X ст.³⁰¹ До рукопису згодом зробили доповнення³⁰², серед яких – понад дев'яносто молитов латинською мовою³⁰³ та п'ять мініатюр³⁰⁴.

Чотири мініатюри виконано на інтерпольованих аркушах (пришитих перед основною частиною рукопису): на арк. 5v – сцена молитви трьох осіб до Апостола Петра (чоловіча постать ідентифікована в інскрипції як Ярополк, жіноча постать коло ніг Апостола – як мати Ярополка, ще одна жіноча постать не ідентифікована інскрипцією) <іл.66>; на арк. 9v – сцена “Різдва”, закомпонована у стилізоване зображення триверхого храму <іл.67>; на арк. 10r – сцена “Розп'яття” в декоративному обрамленні, оточена образами чотирьох Євангелістів у медальйонах <іл.68>; на арк. 10v – сцена коронації князя і княгині, яких до престолу Христа супроводжують св.Петро та св.Ірина <іл.69>. П'ята мініатюра, уміщена в основній частині

³⁰⁰ Факсимільне видання рукопису: Psalterium 2000. Огляд історіографії, присвяченої дослідженню рукопису див.: Leśniewska 1995, с.140-170; Barberi 2000, с.105-177.

³⁰¹ Огляд історіографії питання див.: Leśniewska 1995, с.147-152.

³⁰² Детально про кодекологічну структуру рукопису див.: Sauerland, Haseloff 1901, с.3-21, 29-36; Pani 2000, с.39-59.

³⁰³ В історіографії було запропоновано декілька варіантів нумерації молитов (таблицю розбіжностей нумерації молитов у різних виданнях див.: Michałowska 2001, с.246-248). Публікацію текстів див.: Meysztowicz 1955, с.103-159; Kürbis 1998, с.81-232; Modlitwy 2002.

³⁰⁴ Для ознайомлення з проблематикою дослідження цих мініатюр див.: Sauerland, Haseloff 1901, с.15-27, 173-190; Кондаков 1906; Северьянов 1922, с.1-40.; Шайтан 1927, с.12-13; Щепкин 1927-1928, с.753-757; Сычев 1977 (1929), с.273-277; Айналов 1936, с.5-12; Лазарев 1953, с.228-231; Янин 1963, с.142-164; Логвин 1966, с.29-30; Богусевич 1966, с.351-353; Murjanoff 1972, с.367-373; Spatharakis 1976, с.39-43; Лазарев 1978 (1970), с.268-269; Kämpfer 1978, с.121-129; Durazzano-Kowalska 1983, с.37-52; Качуровська-Крюкова 1991, с.4-13; Пуцко 1994, с.13-21; Leśniewska 1995, с.153-160; Запаско 1995, с.144-148; Овсійчук 1996, с.81-82; Ott 1998, с.239-244; Смирнова 1998, с.32-34; Smirnova 2000, с.91-103; Smirnova 2001, с.5-21; Strózyk 2001, с.39-54; Smorąg Różycka 2003; Смирнова 2004, с.73-106.

рукопису (арк. 41r), зображає Богородицю з Христом на престолі <іл.73>³⁰⁵. Молитви написані як на інтерпольованих аркушах, так і на вільних місцях в основній частині рукопису.

Замовницею цих доповнень до Псалтиря Егберта була Гертруда – її ім'я написане на арк. 8r, 231v, 232v³⁰⁶. Гертруда мала сина Ярополка-Петра; його перше ім'я кириличними літерами зафіксоване в інскрипціях мініатюри на арк. 5v, а друге – латинкою в молитвах на арк. 7v, 8r, 12v, 30r, 206r, 206v, 207v, 208r, 208v, 213v, 231v, 232r, 232v³⁰⁷. На підставі цієї інформації Г. Зауерлянд ототожнив замовницю доповнень до Псалтиря Егберта з відомою за іншими джерелами, але в тих джерелах не названою на ім'я, дочкою польського короля Мешка II (1025–1034)³⁰⁸, жінкою київського князя Ізяслава-Димитрія Ярославича (1054–1068, 1069–1073, 1077–1078)³⁰⁹, матір'ю князя волинського і туровського Ярополка-Петра Ізяславича (1078–1086)³¹⁰.

Дві з п'яти Гертрудиних мініатюр містять княжі портрети (арк. 5v, 10v) <іл.66; іл.69>³¹¹, інтерпретації змісту яких присвячено цей розділ дослідження.

³⁰⁵ За стилем з цими мініатюрами споріднені також декоративні заставки на арк. 13v, 14r, 21v.

³⁰⁶ Meysztowicz 1955, № 18, 91, 93; Kürbis 1998, № 18, 93, 95. Ім'я Гертруди акцентовано золотом.

³⁰⁷ Meysztowicz 1955, № 15, 18, 32, 63, 84, 86, 87, 91; Kürbis 1998, № 15, 18, 27, 58, 85, 87, 88, 93. Ім'я сина Гертруди переважно написане золотом за винятком арк. 8r, 12v, 30r (в тексті молитви, у заголовку золотом), 213r.

³⁰⁸ Матір'ю Гертруди була Рикеза, внучка імператора Оттона II (973–983). Про генеалогію Гертруди див.: Jasiński 1992, с.144-147. За однією з версій, Псалтир Егберта потрапив до Гертруди від її матері Рикези [Sauerland, Haseloff 1901, с.28-29; Янин 1963, с.155; Leśniewska 1995, с.142; Smorąg Różycka 2003, с.13].

³⁰⁹ В історіографії поширене датування шлюбу Ізяслава та Гертруди 1043 р. Див., напр.: Kętrzyński 1949-1958, с.405; Michałowska 2001, с.120-124.

³¹⁰ Sauerland, Haseloff 1901, с.22-29. Той факт, що син Гертруди Ярополк Ізяславич мав хрестильне ім'я Петро, підтверджується свідченням “Повісті минулих літ” про будівництво на його кошти церкви св.Петра в київському монастирі св.Димитрія (фундації Ярополкового батька Ізяслава Ярославича) [ЛР 1989, с.126]. Припущення про ще одне хрестильне ім'я Ярополка – Гаврило [Янин 1963, с.158-160] не достатньо аргументоване (критику див. зокрема: Назаренко 2001, с.567-569). Про Ярополка також див.: Войтович 2000, с.155. Перші рецензенти праці Г. Зауерлянда та А. Газеллоффа висловлювали певні сумніви щодо окремих аспектів ідентифікації особи замовниці доповнень до Псалтиря Егберта. Див.: Бобринский 1901, с.351-371; Abraham 1902, с.90-101; Грушевський 1902, с.1-11.

³¹¹ В історіографії висловлювались припущення про “приховані” портрети Гертруди в інших мініатюрах рукопису. Так, Г. Зауерлянд розпізнав такий портрет в жіночій постаті з чашею в руках в композиції “Розп'яття” (арк. 10r) [Sauerland, Haseloff 1901, с.25] <іл.68>. А. Газеллофф (співатор Г. Зауерлянда) на підставі порівняльних іконографічних матеріалів ідентифікував її як алегорію Екклесії [Sauerland, Haseloff 1901, с.179-180]. М. Грушевський висунув гіпотезу про контамінацію в цьому образі Екклесії та Гертруди

3.1. Датування

Оскільки на сторінках Псалтиря Егберта інформація про час виконання Гертрудиних доповнень відсутня, то орієнтиром для їхнього датування є низка подій, що сталися в житті Гертруди впродовж 1070–1080-х рр., які детально висвітлено в історіографії³¹².

Перша згадка про Гертруду в “Повісті минулих літ” пов’язана з подіями 1073 р., коли Святослав та Всеволод Ярославичі змовились проти свого старшого брата – Гертрудиного чоловіка, київського князя Ізяслава – і вигнали його з престолу; Ізяслав утік до Польщі, як зазначає літописець, “із майном многим і з жоною”³¹³. Гертрудин племінник Болеслав II вже раз допоміг Ізяславові відновити владу в Києві після повстання 1068 р.³¹⁴, та тепер він не підтримував київських родичів³¹⁵. Вигнанці рушили далі на Захід. Згідно зі свідченнями Ламберта Херсфельдського, на початку 1075 р. Ізяслав зустрівся в Майнці з німецьким королем Генріхом IV (1056–1106), який хоч і вислав до Києва посольство, проте вирішив не втручатися в сімейні справи Ярославичів³¹⁶. Тоді Ізяслав звернувся по допомогу до престолу Апостола Петра, відіславши свого сина Ярополка з місією до Риму. Єдиним джерелом відомостей про цю місію є лист папи Григорія VII (1073–1085), надісланий 17 квітня 1075 р. “Demetrio regi Russorum et regina uxori” (“Димитрію, королю Русі, та королеві дружині”), тобто Ізяславові та Гертруді³¹⁷. 20 квітня папа також надіслав листа Болеславу, наказуючи

[Грушевський 1902, с.10]. В сучасній історіографії подібної думки притримується Е. Смірнова, припускаючи, що ця постать “містить алюзію” не лише до Еклезії, але й до Єви та св.Олени, а також “натяк” на саму Гертруду [Smirnova 2001, с.11; Смирнова 2004, с.96]. Окрім того, П. Стружик ототожнив із Гертрудою одну з жінок, зображених біля купелі в сцені “Різдва” (арк. 9v) [Strózyk 2001, с.51-52] <іл.67>. Спростування спроб ототожнення згаданих постатей з Гертрудою див.: Smorąg Różycka 2003, с.138, 153-157.

³¹² Життєпис Гертруди див. зокрема: Kętrzyński 1949-1958, с.405-406; Янин 1963, с.142-164; Michałowska 2001, с.93-104; Назаренко 2001, с.566-570.

³¹³ ЛР 1989, с.112.

³¹⁴ ЛР 1989, с.106. Див. також свідчення “Хроніки Гала” [МРН, Т.1. с.419-420].

³¹⁵ ЛР 1989, с.112.

³¹⁶ Див. свідчення “Анналів” Ламберта Херсфельдського під 1075 р. [MGH, T.V. с.219, 230]. Оскільки посольство очолював настоятель трірського собору Бургард, то в історіографії виникла гіпотеза, що саме він привіз до Києва Псалтир Егберта і, ймовірно, передав його своїй сестрі Оді, дружині князя Святослава Ярославича, а вже від неї Псалтир потрапив до Гертруди [Sauerland, Haseloff 1901, с.29]. Про прихід німецьких послів до Святослава див. також свідчення “Повісті минулих літ” під 1075 р. [ЛР 1989, с.120-121].

³¹⁷ Текст листа див.: DPR, Vol.1 с.5-6; МРН, Т.1 с.371. Оскільки в листі не назване ім’я сина Ізяслава, який їздив до Риму, то в літературі висловлювали сумніви щодо правильності

допомогти київському князеві³¹⁸. Після Ярополкової місії до Риму обставини склались на користь Ізяслава. 27 грудня 1076 р. в Києві помирає його брат-узурпатор Святослав, і хоча владу тимчасово перехоплює третій Ярославич – Всеволод, проте прихід Ізяслава із польським військом змушує того зректись престолу³¹⁹. Останній період київського княжіння Ізяслава був нетривалим. Обстоюючи інтереси свого брата Всеволода, князь загинув 3 жовтня 1078 р. у битві на Нежatinій ниві поблизу Чернігова³²⁰. Київський престол знову посів Всеволод (1078–1093), який надав Ярополкові Волинь і Туров³²¹.

Після смерті чоловіка Гертруда, очевидно, проживала при Ярополкові, бо саме в його володіннях про неї після тривалої перерви знову згадує “Повість минулих літ”: 1085 р. Ярополк готував похід на Київ; Всеволод, дізнавшись про задум Ярополка, послав супроти нього свого сина Володимира Мономаха із військом; Ярополк, покинувши матір, втік до Польщі; Володимир Мономах захопив Луцьк і вивіз Гертруду до Києва³²². Наступного року Ярополк повернувся на Волинь і уклав мир із Володимиром Мономахом, але вже через кілька днів – 22 листопада 1086 р. – загинув по дорозі на Звенигород від рук найманого вбивці³²³. Його тіло привезли до Києва і поховали в церкві св.Петра³²⁴.

його ототожнення з Ярополком (див., напр.: Грушевський 1992 (1905), с.65), та згодом ці сумніви було відкинуто. За темою див.: Ziegler 1947, с.386-411; Oljančyn 1960, с.397-410; Назаренко 2001, с.534-537.

³¹⁸ Текст листа див.: DPR, Vol.1 с.7-8; МРН, Т.1 с.367-368. Папа, зокрема, наказував Болеславові повернути відібране у Ізяслава майно. Про грабунок Ізяслава в Польщі також згадано у “Повісті минулих літ” під 1073 р. [ЛР 1989, с.112].

³¹⁹ ЛР 1989, с.121.

³²⁰ Літописець проймаюче змальовує картину похорон Ізяслава: *“І вийшов назустріч йому весь город Київ. І поклали його на сани, і повезли його зі співами попи і чорноризці, і понесли його в город, і годі було почути співу серед плачу великого і голосіння: плакав по ньому весь город. Ярополк же ішов за ним, плачучи, з дружиною своєю: “Отче, отче мій! Скільки без печалі прожив ти єси на світі сьому, многих напастей зазнавши од людей і од братів своїх? Тепер же погіб ти не од брата, а за брата svojого положиш голову свою!” І, принісши, положили тіло його в церкві святої Богородиці, поклали його в раку кам’яну і мармурову”* [ЛР 1989, с.123].

³²¹ ЛР 1989, с.124.

³²² ЛР 1989, с.125. Польський хроніст XV ст. Ян Длугош пояснює втечу Ярополка сумнівами у вірності його оточення, посіяними підступним шпигуном, що його підіслав Всеволод. Детально цю історію у викладі Яна Длугоша див.: Długosz 1969, с.156-158.

³²³ ЛР 1989, с.126. Треба зазначити, що існує розходження між Лаврентіївською та Іпатіївською редакціями “Повісті минулих літ” з приводу року смерті Ярополка. В Іпатіївській редакції ця подія записана під 6595 (1087), а в Лаврентіївській під 6594 (1086) рр. На підставі характеру літописної оповіді про Ярополка, яка в обох списках розпочинається

У Гертрудиних доповненнях до Псалтиря Егберта йдеться лише про її сина Ярополка-Петра, натомість немає жодної згадки про її чоловіка, князя Ізяслава-Димитрія. Це свідчить, що на час виконання цих доповнень Ярополк був ще живий, а Ізяслав – уже мертвий. Саме такої логіки при-тримувалась більшість дослідників, тож в історіографії усталилось датування Гертрудиних молитов та мініатюр на період між 1078 та 1086 – роками смертей Ізяслава та Ярополка відповідно³²⁵. Попри те, дослідники робили спроби обґрунтувати альтернативні хронологічні межі, які б сягали періоду життя князя Ізяслава³²⁶. Ці спроби передбачають пошук іншої, ніж смерть, причини “відсутності Ізяслава” в Гертрудиних доповненнях до Псалтиря Егберта, тобто пояснення, чому Гертруда не згадала про свого чоловіка в молитвах і чому не замовила його образу на мініатюрах, якщо він був живий. Прихильники “раннього” датування уникали ґрунтовного обговорення цього аспекту проблеми, тож фактично можна згадати лише поодинокі міркування.

В. Янін вбачав причину в конфесійних розбіжностях. Оскільки Гертрудині молитви в Псалтирі Егберта писані латинською мовою, і серед них Символ Віри на арк. 13v в латинському (з “*filioque*”) варіанті³²⁷, то, отже, Гертруда була католичкою. Син її Ярополк також мав стати католиком, коли 1075 р. побував з місією у Римі. Відтак, брак згадок про Ізяслава в Гертрудиних доповненнях до Псалтиря Егберта В. Янін пояснює тим, що Ізяслав “зберіг православ’я під час закордонних скитань”³²⁸. Слабкість цього “конфесійного” аргументу очевидна, адже саме Ізяслав 1075 р. віді-

від 6592 (1084) р., в історіографії утвердилася думка, що правильну дату, тобто 1086 р., подає саме Лаврентіївська редакція, щоправда, також поширеним є датування цієї події за Іпатіївською редакцією, тобто 1087 р. Детально див.: Назаренко 2001, с.547.

³²⁴ “І вийшов назустріч йому благовірний князь Всеволод із двома синами, Володимиром і Ростиславом, і всі бояри, і блаженний митрополит Йоанн, і чорноризці і пресвітери, і всі кияни. Великий плач учинили вони над ним, і з псалмами і співами провели його до монастиря святого Димитрія, опрятавши тіло його, з честю положили його в раці мармуровій у церкві Апостола Петра, що її він сам почав був зводити.”[ЛР 1989, с.126].

³²⁵ Див. зокрема: Sauerland, Haseloff 1901; Kętrzyński 1949-1958; Логвин 1966; Spatharakis 1976; Kämpfer 1978; Ott 1998; Качуровська-Крюкова 1991; Запаско 1995; Smirnova 2001; Smorag Różycka 2003.

³²⁶ Див. зокрема: Щепкин 1927-1928; Сычев 1977 (1929); Янин 1963; Лазарев 1978 (1970); Murjanoff 1972; Durazzano-Kowalska 1983; Пуцко 1994; Strózyk 2001; Michałowska 2001.

³²⁷ Meysztowicz 1955, № 37; Kürbis 1998, № 32. В основній частині Псалтиря Егберта також написано Символ Віри, але без “*filioque*” – в Нікейському варіанті, якого дотримуються православні церкви. Повторення тексту Символу віри з відповідною зміною свідчить про католицизм Гертруди [Górski 1990, с.74-76; Pritsak 1998, с.108.]

³²⁸ Янин 1963, с.156.

слав свого сина Ярополка з місією до Риму, а 1076 р. католицькому собору в Гнєзні подарував покров на гріб св.Адальберта³²⁹. Зрештою, складно уявити, щоб Гертруда, яка не покинула чоловіка, коли той втратив престол, і супроводжувала його у вигнанні, у той сам час могла не пом'янути його в молитвах. Інакше до вирішення проблеми підійшов П. Стружик, припустивши, що первісно на арк. 5v було зображено Ізяслава, проте згодом, змінивши інскрипції, цей образ перетворили на образ Ярополка³³⁰. Отже, Гертруда реідентифікувала образ свого чоловіка на образ сина. Причину такого дивного і подібного на *damnatio memoiae* щодо Ізяслава вчинку Гертруди, щоправда дослідник не пояснює. Натомість, Т. Міхаловська, вказуючи на гіпотетичну втрату частини аркушів Гертрудиних доповнень до Псалтиря Егберта, висунула здогад, що згадки про Ізяслава могли міститись на втрачених аркушах³³¹. Напротиагу М. Сморог Ружицька зауважила, що цим не можна пояснити відсутність образу Ізяслава на збережених мініатюрах³³², і особливо на першій (арк. 5v), де в інскрипції Гертруда названа матір'ю Ярополка, а *“згідно з нормами середньовічного етикету”*, як наголошує Е. Смірнова, іменування жінки за сином при живому чоловікові було неприпустимим³³³.

³²⁹ Критику тези В. Яніна див., напр.: Leśniewska 1995, с.153-160, Назаренко 2001, с.567-569. Покров собору в Гнєзні не зберігся. Посвячувальний напис, що був на ньому, зафіксований в рукописі XV ст. Публікацію тексту див.: Zathęy 1963, с.477. Копію напису зроблено латиною.

³³⁰ Stróżyk 2001, с.45. Тезу про пізніше походження інскрипцій на мініатюрах вперше висловив В. Абрагам [Abraham 1902, с.94-97].

³³¹ Звертаючи увагу на те, що молитва на арк. 14v не має закінчення, а молитва на арк. 15r розпочинається з півфрази, дослідниця робить висновок, що між арк. 14v та 15r існували нині втрачені аркуші з молитвами Гертруди, а значить, не відомі *“176-180 рядків тексту, тобто щонайменше десять молитов”*. Втрачені молитви, на думку Т. Міхаловської, могли *“безпосередньо нав'язувати до смерті Ізяслава”* [Michałowska 2001, с.191]. Це не єдині втрати в структурі Гертрудиних доповнень. Так, Е. Смірнова вказує, що зошит, який включає арк. 7-10, ймовірно, мав ще один зовнішній біфолій, оскільки молитва на арк. 7r *“не має початку”* [Smirnova 2001, с.9; Смирнова 2004, с.76]. Л. Пані припускає, що первісно цей зошит мав іншу послідовність аркушів: 9, 10, 7, 8 [Panі 2000, с.48-49]. Тобто, арк. 7r містився всередині (а не зовні), навпроти арк. 10v, отже, додатковий біфолій міг бути в середині між цими аркушами.

³³² Smorąg Różycka 2003, с.19.

³³³ Smirnova 2001, с.5. Е. Смірнова також зазначає, що згадка про *“omnium fidelium defunctorum”* (*“всіх вірних померлих”*) в молитві до архангела Михаїла на арк. 6r може вказувати на Ізяслава [Smirnova 2001, с.7]. За підрахунками Т. Міхаловської, мотиви *“pro defunctis”* (*“за померлих”*) присутні у дванадцяти молитвах Гертруди [Michałowska 2001, с.68, 71-73].

Треба також вказати ще на одну гіпотетичну причину відсутності згадок про Ізяслава в Гертрудиних доповненнях до Псалтиря Егберта. Річ у тому, що в історіографії висловлювалось припущення про два шлюби Ізяслава. Якщо в час складання доповнень до Псалтиря Егберта Гертруда була розлученою з Ізяславом, то могла й не згадувати про свого колишнього чоловіка.

Гіпотезу про два шлюби Ізяслава сформулював А. Бобрінський³³⁴. Дослідник вказує, що в молитві на арк. 206v-208v Гертруда називає Ярополка-Петра “unicus filius meus” (“єдиний мій син”)³³⁵. Якщо розуміти цей вираз літерально³³⁶, то виникає очевидна суперечність зі свідченнями джерел, адже Гертрудин чоловік – князь Ізяслав – згідно з “Повістю минулих літ” мав трьох синів: окрім Ярополка, ще Мстислава та Святополка. Мстислав, щоправда, помер 1069 р.³³⁷, проте Святополк пережив Ярополка³³⁸. Чому отже, при живому Святополкові, Гертруда називала Ярополка своїм “єдиним” сином? Шукаючи пояснення, А. Бобрінський припустив, що згадувані в джерелах матір Ярополка і матір Святополка – це дві різні особи, і що Ізяслав одружувався двічі³³⁹. У 1960-х роках С. Висоцький в північній частині хорів собору св.Софії в Києві виявив графіто, яке подає ім’я матері Святополка – Олисава, тобто Єлизавета: “Г[ОСПОД]Н ПОМОЗН РАБ[И] СВОЕН ОЛНСАВ[И] С[В]Я[ТО]П[ОЛ]Ч[И]Н МА[Т]ЕРН РУСЬСКЫИ КЪН[Я]ГЫН[И]” (“Господи, помози рабі своїй Олисаві, Святополчій матері, руській княгині”)³⁴⁰. Олисава – не Гертруда, отже, в Святополка і в Ярополка справді могли бу-

³³⁴ Бобринский 1901, с.351-371.

³³⁵ Meysztowicz 1955, № 86; Kürbis 1998, № 87.

³³⁶ В історіографії також було запропоновано низку спроб “метафоричної” інтерпретації цього виразу. Так, В. Мейштович, зважаючи на особистий характер молитви, висловив думку, що Гертруда називала Петра “unicus filius meus”, маючи на увазі, що він її “улюблений” син [Meysztowicz 1955, с.111-112]. С. Кентжинський та В. Янін добачали причину в католицизмі Ярополка [Kętrzyński 1949-1958, с.406; Янин 1963, с.156]. Т. Міхаловська інтерпретувала фразу “unicus filius meus” як парафраз богословської формули “unicus (unigenitus) filius tuus” (“єдиний (єдинорожденний) син твій) уживаної щодо Христа. [Michałowska 2001, с.82-83].

³³⁷ ЛР 1989, с.106.

³³⁸ Святополк Ізяславич помер 16 квітня 1113 р. [ЛР 1989, с.177].

³³⁹ Тобто, за гіпотезою А. Бобрінського, Ізяслав на початку 1040-х років одружився з Гертрудою, і від їхнього шлюбу народився Ярополк, який, отже, був старшим сином Ізяслава; далі Ізяслав розлучився з Гертрудою і одружився вдруге бл. 1050 р. Гертруда після розлучення виїхала за кордон, а після смерті колишнього чоловіка повернулась до свого сина Ярополка на Волинь. Детально див.: Бобринский 1901, с.351-371.

³⁴⁰ Висоцький 1966, № 27 с.73-80 табл. XXIX, XXX.

ти різні матері³⁴¹. Проте, це не означає, що Ізяслав одружувався двічі. Так, наприклад, О. Назаренко, вказуючи на сумнівність династичного зв'язку між Святополком Ізяславичем та Гертрудою, вважає Олисаву наложницею Ізяслава, а Святополка – його позашлюбним сином³⁴². Питання, скількох синів народила Гертруда, не можна вирішити однозначно, проте твердження, що саме вона була матір'ю Ярополка і законною дружиною Ізяслава, залишаючись із князем у шлюбі до самої його смерті, не викликає сумнівів. Адже всі згадки про дружину Ізяслава в джерелах узгоджуються між собою і вказують на одну і ту саму особу – дочку польського короля Мешка II, яка супроводжувала свого чоловіка під час вигнання на Захід, а після його смерті жила при своєму синові Ярополкові³⁴³.

Отже, не існує іншого прийняттого пояснення “відсутності” Ізяслава в Гертрудиних молитвах та мініатюрах, окрім того, що на час їхнього виконання князь уже помер. Тому спроби датувати Гертрудині доповнення до Псалтиря Егберта раніше від року смерті Ізяслава (1078) позбавлені підстав. Натомість існують підстави ще вище підняти нижню хронологічну межу їхнього датування.

Так, Г. Зауерлянд звернув увагу, що зміст деяких молитов вказує на їхнє гіпотетичне створення в період бл. 1085 р., коли Ярополк після невдалої спроби повстання проти Всеволода втік до Польщі, а Володимир Мономах вивіз Гертруду до Києва³⁴⁴. В цьому контексті можна вказати на такі тексти: – молитви на арк. 12v та 208v за військо Ярополка, актуальні в обставинах військового походу³⁴⁵,

³⁴¹ Хоча В. Янін вважав, що Олисава (Єлизавета) – це друге ім'я Гертруди, яке вона, відповідно до поширеного при середньовічних дворах звичаю, одержала, беручи шлюб [Янін 1963, с.148], проте це сумнівно, оскільки жодна з Гертрудиних молитов в Псалтирі Егберта не звернена до св.Єлизавети.

³⁴² Назаренко 2001, с.559-584. Порівн.: Górski 1990, с.73-77. У “Повісті минулих літ” згадка про смерть матері Святополка міститься під 6615 р. За т.зв. березневою системою літочислення від Сотворіння світу 6615 р. відповідає періодові від початку березня 1107 р. до кінця лютого 1108 р. за системою літочислення від Різдва Христового [ЛР 1989, с.162]. Мати Святополка померла 4 січня, отже – 1108 р. З огляду на дискусію, інформацію про матір Святополка не правомірно однозначно пов'язувати з особою Гертруди.

³⁴³ Обґрунтування тези, що в усіх згадках про жінку Ізяслава йдеться про одну і ту саму особу, детально див.: Янін 1963, с.142-144.

³⁴⁴ Sauerland, Haseloff 1901, с.27-28.

³⁴⁵ На арк. 12v “... всемогутній одвічний Боже [...] пошли твого святого ангела з Петром та його військом, щоб охороняв їх [...]” [Meysztowicz 1955, № 32; Kürbis 1998, № 27]; на арк. 208v: “Родителько Нашого Спасителя [...] заступися за [...] все військо Петра, единого мого сина, і за всю його родину” [Meysztowicz 1955, № 86; Kürbis 1998, № 87]. Т. Міхаловська асоціює першу молитву з походом 1078 р. [Michałowska 2001, с.188], щоправда, залишаючи без пояснень, чому Гертруда, молячись за сина, не згадує про сво-

- молитва на арк. 7r про захист “*господнього раба*” (Ярополка) від гніву “*короля*” (київського князя Всеволода)³⁴⁶;
- молитва на арк. 7v, в якій Гертруда просить, щоб Ярополк не опирався ані її волі, “*ані волі того, за чією порадою йде*”³⁴⁷. Цю молитву можна зіставити з літописною згадкою про “*лихих порадиників*”, за намовою яких Ярополк повстав проти Всеволода³⁴⁸;
- молитви на арк. 230v та 232v, що гіпотетично згадують про монастирську громаду, до якої могла належати Гертруда, після того як 1085 р. її вивезли до Києва³⁴⁹.

Окрім змісту молитов, іншим вагомим аргументом на користь датування Гертрудиних доповнень бл. 1085 р. є гіпотетично київське походження мініатюр³⁵⁰. Як про це вже йшлося, після смерті Ізяслава 1078 р. Гертруда перебувала до 1085 р. при своєму синові Ярополкові на Волині, – згідно зі свідченнями “Повісті минулих літ” цього року Володимир Мономах вивіз її до Києва саме із волинського міста Луцька³⁵¹. Якщо мініатюри було виконано в Києві, то це могло статися лише в період 1085–1086 рр., тобто від часу вивезення Гертруди до Києва і до смерті її сина Ярополка.

го чоловіка Ізяслава, який очолював похід (“*І рушив Ізяслав з Ярополком, сином своїм*” [ЛР 1989, с.122]). Що стосується другої молитви, то Т. Міхаловська відносить її до періоду після 1085 р. [Michałowska 2001, с.198].

³⁴⁶ Meysztowicz 1955, № 8; Kürbis 1998, № 7. Пропоновані в літературі варіанти ідентифікації короля як Ізяслава [Meysztowicz 1955, с.130], Болеслава II [Kürbis 1998, с.90, прим.1] чи Генріха IV [Michałowska 2001, с.168-167] непереконливі, адже немає жодних підстав припускати, що в Ярополка був конфлікт зі згаданими правителями. Єдиний “король”, з яким конфліктував Ярополк – це київський князь Всеволод Ярославич.

³⁴⁷ Meysztowicz 1955, №16; Kürbis 1998, мол. № 16. Ім’я Ярополка в молитві не згадане, але оскільки молитва звернена до св.Олени і апелює до прикладу її сина св.Константина, то зрозуміло, що особа, про послух якої так дбає Гертруда, – це Ярополк.

³⁴⁸ ЛР 1989, с.125.

³⁴⁹ На арк. 230v “...за братів і сестер моїх, а особливо за спасіння моїх сестер N, а також вірної приятельки моєї N...” [Meysztowicz 1955, № 90; Kürbis 1998, № 92]; на арк. 232v “...за всіх померлих братів і сестер нашої громади...” [Meysztowicz 1955, № 93; Kürbis 1998, № 95]. Здогад, що тут мова про монастирську громаду висловила Б. Кюрбіс [Kürbis 1998, с.54]. В “Житті св.Феодосія” є згадка, що мати Феодосія прийняла постриг в монастирі св.Миколая за сприяння княгині (жінки тогочасного київського князя Ізяслава), тобто Гертруди, яка, можливо, опікувалась цим монастирем [ПКП 2001, с.38].

³⁵⁰ Гіпотезу про київське походження Гертрудиних мініатюр уперше обґрунтував А. Газеллофф [Sauerland, Haseloff 1901, с.173-177]. Її підтримку (повну або часткову) див.: Логвин 1966; Grabar 1968; Запаско 1995; Smirnova 2001; Smorag Różycka 2003; Смирнова 2004.

³⁵¹ ЛР 1989, с.125.

Які, отже, докази на користь київського походження Гертрудиних мініатюр? Таким доказом є, передовсім, іконографія п'ятої Гертрудиної мініатюри, що на арк. 41г в основній частині рукопису <іл.73>. Мініатюра зображає Богородицю на престолі, яка тримає перед собою Христа³⁵². Поширення цього іконографічного типу образу Богородиці на теренах Київської держави пов'язують з Києво-Печерським монастирем, де, ймовірно, зберігався відповідний першообраз³⁵³. Одна з версій стверджує, що це була ікона, яку, згідно з поданою в Києво-Печерському Патерику оповіддю, до Києва 1073 р. привезли візантійські майстри, прислані самою Богородицею з константинопольського Влахернського монастиря, щоб збудувати Успенський собор³⁵⁴. Висловлювалась також думка, що оповідь стосувалась спершу не Печерського, а іншого київського монастиря, спорудженого бл. 1078 р. в місцевості Клов, і названого за зразком константинопольської обителі Влахернським³⁵⁵. Тож, як припускає М. Сморгоні

³⁵² Цей іконографічний тип в історіографії має декілька назв: “Кіпрська Богородиця”, “Нікопійя”, “Кіріотіса”, “Панахрантос”. Детально див.: Кондаков 1915, с.316-356; Tatić-Djurić 1981, с.759-786; Striker, Kuban 1997, с.124-126; Этингоф 2000, с.44-46; Cormack 2000, с.118. Огляд візантійських іконографічних аналогій до мініатюри на арк. 41г Псалтиря Егберта див.: Кондаков 1906, с.33, прим.1, 122; Smorag Różycka 2003, с.167-174.

³⁵³ Ранній приклад репліки печерського першообразу репрезентує гіпотетично київська за походженням (датована кін. XI ст. або кін. XIII ст.) ікона т.зв. Свенської Богородиці з Державної Третьяковської галереї в Москві, де в ролі пристоячих зображені Києво-Печерські святи – Антоній та Феодосій [Логвин, Міляєва, Свенціцька 1976, с.8-9, табл.XII] <іл.74>. Ікону іменують “Свенською”, оскільки її було знайдено в Успенському монастирі на р. Свені біля Брянська. Місцева легенда, датована XVI ст., інформує, що саме цю ікону привезли 1288 р. з Києво-Печерської Лаври для брянського князя, який з її допомогою хотів повернути втрачений зір. Дискусію з приводу атрибуції та датування ікони див.: Антонова, Мнева 1963, с.76-77; Лазарев 1983, с.45; Овчинников 1986, с.52-60; Овсійчук 1996, с.73-77.

³⁵⁴ У Слові другому “Києво-Печерського Патерика” розповідається, що Богородиця прикликала майстрів до Влахернського монастиря у Константинополі й відіслала їх у Русь будувати Успенський собор Києво-Печерського монастиря, давши їм мощі святих та ікону, яка мала стати намісною у новозбудованому храмі [ПКП 2001, с.15]. З приводу ідентифікації іконографічного типу образу Богородиці на привезеній до Києва іконі детально див.: Карабинов 1927, с.102-113. Оскільки Успенський собор було засновано 1073 р. [ЛР 1989, с.112], то, значить, ікона прибула до Києва саме цього року. Тому В. Пуцко пропонує датувати мініатюру на арк. 41г Псалтиря Егберта також 1073 р. [Пуцко 1994, с.17]. Однак це не правомірно, бо заснування Успенського собору відбулось за правління на київському престолі Святослава Ярославича, а Гертруда на той час вже покинула місто, супроводжуючи свого чоловіка Ізяслава у вигнанні на Захід [ЛР 1989, с.112], тож змогла побачити ікону не раніше 1077 р., коли Ізяслав повернувся на київський престол [ЛР 1989, с.121].

³⁵⁵ Толочко 1992, с.114-121; Smorag Różycka 2003, с.183-184.

Ружицька, зразком для Гертрудиної мініатюри слугував образ, що походить з Влахернського монастиря на Клові³⁵⁶. Ще інша гіпотеза вказує на чудесно об'явлену між 1084 та 1089 рр. мозаїку в центральній апсиді Успенського собору Києво-Печерського монастиря³⁵⁷. Незалежно від цієї дискусії, згадані свідчення джерел дають підстави відносити початки київського вшанування образу Богородиці з Христом на престолі до 1070–1080-х років, що збігається з вірогідним датуванням Гертрудиних доповнень до Псалтиря Егберта.

Другий важливий доказ київського походження Гертрудиних мініатюр – це тип декоративного обрамлення сцени “Різдва”, зображеної на арк. 9v <іл.67>. Композицію оточує широка, багато орнаментована квадратна рама, над якою здіймаються стилізовані верхи церкви: на передньому плані у центрі півкругла ніша, фланкована двома трикутниками, а на задньому плані – три куполи на високих барабанах. А. Газеллофф, а згодом й інші дослідники відзначали, що цей архітектурний мотив має аналогію в оздобленні київського рукопису Ізборника 1073 р. з Державного історичного музею в Москві (Син. 1043), де на арк. 3r, 3v, 128r, 128v представлено чо-

³⁵⁶ М. Сморг Ружицька припускає, що прототипом Гертрудиної мініатюри на арк. 41r Псалтиря Егберта могла бути небережена мозаїка в апсиді головного храму монастиря на Клові [Smorag Różycka 2003, с.266-267; 272].

³⁵⁷ Кондаков 1906, с.32-33, 121-122. У Слові тридцять четвертому “Києво-Печерського Патерика” оповідається, що чудесна об'ява образу Богородиці у вітварі Успенського собору сталася, коли там працювали візантійські майстри [ПКП 2001, с.160]. Згідно зі свідченням Слова четвертого “Києво-Печерського Патерика”, ці майстри прибули розписувати Успенський собор в часи ігуменства Никона [ПКП 2001, с.21]. В бесіді з ігуменом з'ясовується, що для виконання розписів їх найняли Антоній та Феодосій. Никон натовість каже, що преподобні ченці померли понад 10 років тому [ПКП 2001, с.21-22]. Феодосій помер 1074 р. [ЛР 1989, с.112]; Антоній – на рік раніше [ПКП 2001, с.15]. Отже, візантійські майстри мали прибути до Києва близько 1084 р. Освячення Успенського собору відбулося 1089 р. [ЛР 1989, с.12]. Таким чином об'ява образу Богородиці у вітварі Успенського собору сталася в період між 1084 та 1089 рр. Оскільки Гертруда прибула до Києва 1085 р. [ЛР 1989, с.125], то можна припустити, що саме під впливом чудесного явлення образу Богородиці у вітварі Успенського собору вона замовила виконати його репліку на арк. 41r Псалтиря Егберта. Критика цієї гіпотези ґрунтується на свідченні Павла Алеппського (сер. XVII ст.), що у головному вітварі Успенського собору була зображена “Владичиця, яка стоячи благословляє, з платом біля пояса” [Алеппский 1897, с.52]. Цей образ переважно ідентифікують як Богородицю-Оранту (Порівн.: Smorag Różycka 2003, с.166; Сарабьянов 2003, с.99-100). Треба, однак, взяти до уваги, що численні свідчення джерел про руйнування та перебудови Успенського собору, яких той зазнав до середини XVII ст., тобто до того, як там побував Павло Алеппський [Каргер 1961, с.346-347], піддають сумнівам його свідчення як доказ у дискусії про реконструкцію іконографії первісних розписів Успенського собору Києво-Печерського монастиря.

тири його варіації³⁵⁸. З-поміж них найближча до Гертрудиної мініатюри – на арк. 3r <іл.46>. Тут також над квадратною рамою вивищуються три куполи на високих барабанах, а перед центральним зображено півкруглу нішу; аналогічні менші ніші зображено перед бічними куполами. Композиційна і стилістична спорідненість свідчить про мініатюр походження з одного скрипторія. Оскільки Ізборник 1073 р. – це київський рукопис, то й Гертрудині мініатюри, вірогідно, виконано в Києві.

Потрібно, втім, зауважити, що дослідники пропонували й інші варіанти локалізації місця створення Гертрудиних мініатюр.

Так, зокрема, їхнє виконання пов'язували з волинськими володіннями Ярополка (містами Володимиром або Луцьком), де після смерті Ізяслава Ярославича перебувала Гертруда³⁵⁹. З погляду історичних фактів цю версію не можна виключати, однак для її обґрунтування бракує порівняльного образотворчого матеріалу, оскільки жодного волинського рукопису другої пол. XI ст. не збереглося, як, зрештою, нічого не відомо про тогочасні волинські скрипторії³⁶⁰.

Інша поширена гіпотеза вказує на ще західніший центр – Регензбург, який відігравав важливу роль у західноєвропейській торгівлі Київської держави³⁶¹. Однак перебування Гертруди в Регензбурзі не засвідчено в джерелах, тож ця гіпотеза помилкова³⁶².

³⁵⁸ Sauerland, Haseloff 1901, с.188; Кондаков 1906, с.19-20; Пуцко 1980, с.114-115; Smirnova 2001, с.12; Smorąg Różycka 2003, с.214-215.

³⁵⁹ Версію про волинське походження мініатюр висунув Н. Кондаков [Кондаков 1906, с.123]. Як вірогідну її розглядають також інші дослідники. Див.: Сычев 1977 (1929), с.277; Логвин 1966, с.29-30; Kämpfer 1978, с.125; Лазарев 1986 (1947-1948), с.110; Smirnova 2001, с.14-15; Фрис 2003, с.81.

³⁶⁰ На цих підставах також треба відкинути локалізацію місця створення Гертрудиних мініатюр в “*межах Польщі та Галича*”, яку на початку свого дослідження пропонував Н. Кондаков [Кондаков, 1906, с.10], чи у Кракові [Strózyk 2001, с.49].

³⁶¹ Про зв'язки Києва з Регензбургом див.: Шайтан 1927, с.4; Назаренко 1999, с.378-384.

³⁶² Тезу про контакти Гертруди з ченцями монастиря св.Якова в Регензбурзі вперше висловив М. Шайтан, вважаючи, що Гертруда надала їм пожертву бл. 1089 р. [Шайтан 1927, с.22-23]. Ґрунтуючись на цій публікації, Н. Сычев припустив, що Гертрудині мініатюри було виконано в одному з “*філіалів конгрегації монастиря св.Якова в Регензбурзі*”, розташованому “*на шляху до Києва на Дунаї*” [Сычев 1977 (1929), с.277]. Розвиваючи гіпотезу Н. Сычова, інші дослідники пов'язували мініатюри вже безпосередньо з Регензбургом. Див., напр.: Янин 1963, с.157; Богусевич 1966, с.353; Лазарев 1978 (1970), с.269; Durazzano-Kowalska 1983, с.37-52. Потрібно, втім, узяти до уваги, що у 1070-х роках монастиря св.Якова в Регензбурзі (і тим більше його дочірнього монастиря на Дунаї) ще не існувало [Качуровська-Крюкова 1991, с.10; Michałowska 2001, с.239]. Не переконливими є також стилістичні та іконографічні докази західноєвропейського походження Гертрудиних мініатюр. Так, напр., орнаментальне обрамлення мініатюри на арк. 10v <іл.69>, як

В історіографії також йшлося про розподіл виконання мініатюр між кількома центрами (Києвом та Регензбургом, Володимиром та Києвом)³⁶³. Припущення ґрунтуються на стилістичних відмінностях між мініатюрами, які можуть свідчити про працю декількох майстрів³⁶⁴. Проте кількість виконавців не слід ототожнювати з кількістю скрипторіїв чи використовувати в ролі доказу різночасовості виконання мініатюр. Причиною розподілу праці могла бути, наприклад, терміновість замовлення.

типове для *“німецьких романських рукописів, особливо баварського кола”*, В. Лазарев вважав доказом *“західного”* походження майстра мініатюри [Лазарев 1978 (1970), с.269, прим.135]. Попри те, аналогічне орнаментальне обрамлення є на арк. 20v, 21r, 77v, 78r основної частини Псалтиря Егберта <іл.72>. Це свідчить, що майстер Гертрудиної мініатюри лише наслідував оздоблення основної частини рукопису [Sauerland, Haseloff 1901, с.188; Кондаков 1906, с.28]. Цікаво, що навіть цей скопійований оттонівський орнамент майстер доповнив типовими візантійськими квітковими мотивами [Smorag Różycka 2003, с.211]. Про інші *“західні”* риси та їхню візантійську стилізацію детально див.: Sauerland, Haseloff 1901; Кондаков 1906; Kämpfer 1978; Smirnova 2001; Smorag Różycka 2003.

³⁶³ Г. Логвин, вважаючи мініатюри київськими, припускав, що постать Апостола Петра на арк. 5v могла бути намальованою у Володимирі [Логвин 1966, с.30]. В. Лазарев натовість, вважаючи, що мініатюри були виконані в Регензбурзі, все ж не виключав, що образ Богородиці на арк. 41r пов'язаний з Києво-Печерським монастирем [Лазарев 1953, с.230-231; Лазарев 1978 (1970), с.269]. Ф. Кемпфер розглядав можливість розподілу виконання мініатюр між Регензбургом та Луцьком [Kämpfer 1978, с.125]; В. Пуцко – між Києвом (арк. 5v, 41r) та Регензбургом (арк. 9v, 10r, 10v) [Пуцко 1994, с.16-17]. Е. Смірнова припустила, що чотири мініатюри на інтерпольованих аркушах могли бути створені в одному з міст, що належали Ярополкові – Володимирі, Луцьку чи Турові, натомість образ Богородиці на арк. 41r, на думку дослідниці, намалювали радше в Києві, і при цьому значно пізніше від решти мініатюр – на поч. XII ст. [Smirnova 2001, с.14-15].

³⁶⁴ Припущення про працю над мініатюрами кількох майстрів вперше висловив Н. Сичов. На думку дослідника, перший майстер виконав постать Апостола Петра на арк. 5v; другий – інші постаті на цьому ж аркуші та мініатюри на арк. 9v, 10r, 10v; третій – мініатюру на арк. 41r [Сычев 1977 (1929), с.275-276]. І хоча, як зазначає сам дослідник, такого висновку він дійшов на підставі чорно-білих репродукцій з видання Н. Кондакова, все ж ця теорія набула значного поширення в літературі (див. зокрема: Свирин 1964, с.58-59; Логвин 1966, с.29-30; Лазарев 1978 (1970), с.268-269; Богусевич 1966, с.353; Запаско 1995, с.23). Зрештою було запропоновано й інші варіанти розподілу праці між майстрами. Так, В. Пуцко припустив, що над мініатюрами працювало не троє, а двоє майстрів: перший виконав постать Апостола Петра на арк. 5v та мініатюру на арк. 41r, а другий – інші постаті на арк. 5v та мініатюри на арк. 9v, 10r, 10v [Пуцко 1994, с.16-17]. Врешті Е. Смірнова, вказавши на хибність припущення про працю двох майстрів на арк. 5v, розподілила роботу так: перший майстер – арк. 5v; другий – арк. 9v, 10r, 10v; третій – арк. 41r [Smirnova 2001, с.8, 12, 14]. Ще інший варіант запропонувала М. Сморог Ружицька, додаючи почерки двох майстрів: перший виконав мініатюри на арк. 5v та 41r; другий – на арк. 9v, 10r, 10v. [Smorag Różycka 2003, с.188, 196].

Також малоімовірними є гіпотези, які передбачають “міграцію” виконавців мініатюр з Києва в інші центри, оскільки для підтвердження цього бракує навіть опосередкованих доказів³⁶⁵.

Відтак, серед пропонованих варіантів локалізації місця створення Гертрудиних мініатюр гіпотеза про їхнє київське походження є найпереконливішою. Як було зазначено вище, ця гіпотеза є важливим доказом на користь датування мініатюр періодом 1085–1086 рр., тобто від часу останнього приїзду Гертруди в Київ і до смерті Ярополка.

3.2. Інтерпретація мініатюри на арк. 5v

На арк. 5v³⁶⁶ зображено чотири постаті <іл.66>. У центрі – Апостол Петро, удвічі вищий від інших персонажів, розвернений фронтально до глядачів. Правицею Апостол благословляє, а в лівій руці тримає ключі та сувій. Праворуч коло ніг св.Петра в чолобитному поклоні зображено жінку. Інскрипція – “МН[ТН]Р ІАРОПЪЛ[ЧА]” – вказує, що це мати Ярополка, тобто Гертруда, замовниця доповнень до Псалтиря Егберта. Далі праворуч стоїть князь, молитовно піднісши руки і спрямувавши погляд до Апостола Петра. Його ім’я (Ярополк) зафіксоване у розташованому над постаттю написі – “О ДК[АЮ]С ІАРОПЪЛК”. Праворуч від Ярополка зображено жіночу постать, не ідентифіковану інскрипцією.

Образи чотирьох персонажів закомпоновано у дві групи: 1) св.Петро та Гертруда, яка торкається лівої ступні Апостола; 2) Ярополк і неідентифі-

³⁶⁵ В. Щепкін приписував виконання мініатюри придворному майстрові “Ярополка чи його жінки”, який супроводжував їх “у західних скитаннях” і був “оточений західним впливом” [Щепкін 1927-1928, с.753-757]. Також висловлювали припущення, що мініатюри виконали київські майстри, які, однак, працювали не в Києві, а в скрипторії монастиря св.Якова в Регензбурзі [Leśniewska 1995, с.159-161] або на Волині [Фрис 2003, с.81].

³⁶⁶ Обірваність країв та забрудненість боку recto арк. 5 дали підстави Н. Кондакову припустити, що первісно це був початковий аркуш окремого зошита, який лише згодом долучили до Псалтиря Егберта [Кондаков 1906, с.5]. Зошит міг включати арк. 5-10. На користь цього міркування свідчить обріз країв обрамлень мініатюр на арк. 5v, 9v, 10r, 10v. С. Север’янов припускав, що виконавець мініатюр не мав Псалтиря Егберта перед собою, а тому помилився, вибираючи формат [Север’янов 1922, с.7]. Проте, можливо, аркуші були призначені для книги більшого формату. Через зміну обставин замовлення скасували, а вже готові аркуші долучили до Псалтиря Егберта. Т. Міхаловська припускає, що Гертруда спершу мала намір замовити собі приватний молитовник, т.зв. “*libellus precum*”, який потім об’єднала з Псалтирем Егберта [Michałowska 2001, с.49]. В структурі рукопису перед арк. 5 є ще один неповний зошит (арк. 2-4), на сторінках якого написаний “Календар”. В історіографії поширена гіпотеза, що “Календар” Гертруда замовила у Кракові бл. 1068 р., однак не виключено, що на той час Псалтир Егберта ще не належав Гертруді. Огляд досліджень “Календаря”, див.: Leśniewska 1995, с.160-168.

кована жіноча постать, що торкається плечей князя. Зв'язок між групами нерівноцінний. Якщо друга група узалежнена від першої візуально – Ярополка зображено з піднесеними руками та спрямованим до Апостола Петра поглядом, то зворотний зв'язок має лише смисловий характер: Гертруда в інскрипції названа матір'ю Ярополка. Отже, перша група постатей (св.Петро та Гертруда) є головною, а друга (Ярополк та неідентифікована жінка) – додатковою. В основу композиції мініатюри покладено двофігурну схему – Гертруда в чолобитному поклоні перед Апостолом Петром.

У колі пам'яток мистецтва середньовізантійського періоду відомі такі приклади цієї іконографії:

- мозаїка над головним входом до нави собору св.Софії в Константинополі, поч. X ст. <іл.83>³⁶⁷;
- мініатюра на арк. 63r рукопису Повчань Йоанна Златоуста з Національної бібліотеки в Афінах (Nat. Lib. Cod. 211), X ст. <іл.76>³⁶⁸;
- мініатюра на арк. 3r Біблії Льва Сакелларія з Апостольської бібліотеки Ватикану (Vat. Reg. gr. 1), сер. X ст. <іл.56>³⁶⁹;
- мініатюра на арк. 1v Лекціонарія Мегалі Панагія з Бібліотеки Грецького Патріархату в Єрусалимі (Megali Panagia no. 1), бл. 1061 р. <іл.78>³⁷⁰;
- мініатюра на арк. 8v Псалтиря з Бібліотеки Гарвард Коледж в Кембридж Массачусетс (Cod. gr. 3), поч. XII ст. <іл.77>³⁷¹;
- мозаїка в зовнішній галереї (первісно знаходилась в нартексі) собору Марторана в Палермо на Сицилії, сер. XII ст. <іл.79>³⁷²;
- мініатюра на арк. 12v Псалтиря з монастиря Діонісію на Афоні (Dionysiou 65), XII ст. <іл.82>³⁷³;
- мініатюра на арк. 3v Лекціонарія з монастиря Мегістіс Лавра на Афоні (Lavra A 103), XII ст. <іл.80>³⁷⁴;
- мініатюра на арк. 1v Євангелія з монастиря Кутлумусіу на Афоні (Koutloumousiou 60), бл. 1169 р. <іл.81>³⁷⁵.

³⁶⁷ Див. стор. 88-89.

³⁶⁸ Імператор Аркадій (395–408) в проскінезі перед трьома святими [Cutler 1975, іл.58; Spatharakis 1996 (1974), с.204-205, іл.5].

³⁶⁹ Ченці Константин (брат ктитора рукопису) та Макар в проскінезі обабіч св.Миколая [Spatharakis 1976, с.7-14, іл.2; Glory 1997, cat.no 42].

³⁷⁰ Василій, ктитор рукопису, в проскінезі перед Богородицею [Spatharakis 1976, с.57-59, іл.26].

³⁷¹ Образ ктитора в проскінезі інтегровано до сцени “Деісис” [Spatharakis 1976, с.44, іл.15].

³⁷² Георгій з Антіоху, засновник собору Марторана, в проскінезі перед Богородицею [Johnson 1999, іл.5].

³⁷³ Чернець Сава в проскінезі перед Богородицею. Як припускають, він був виконавцем мініатюр [Spatharakis 1976, с.49-51, іл.18; Αγίου Όρους 1973, іл.123, с.419-421].

³⁷⁴ Ктитор рукопису в проскінезі перед Богородицею [Spatharakis 1976, с.78-79 іл.45].

Головна особливість цієї іконографічної схеми – зображення особи в характерному чолобитному поклоні перед Христом, Богородицею чи святими. Цей поклін у мистецтвознавчій літературі називають “проскінезою”, від гр. “προσκύνησις”. Термін має умовний характер, оскільки у візантійських письмових джерелах він використовується не лише для означення чолобитного поклону, але вказує на акт вшанування чи поклоніння загалом³⁷⁶. Натомість в образотворчому мистецтві семантика цього різновиду поклону значно ширша від “філологічного” тлумачення терміна “проскінеза”. А. Катлер пропонує таку класифікацію його візуальних значень:

- (1) поразка і підкорення;
- (2) віддання честі та поклоніння;
- (3) дарування і присвята;
- (4) прохання, покаяння і молитва;
- (5) реакція на явлення сили і слави Господа;
- (6) надія на воскресіння³⁷⁷.

Важливо зауважити, що ці значення не є взаємовиключними і в кожному конкретному випадку слід брати до уваги можливість “багатозначності проскінези”³⁷⁸.

Для інтерпретації композиції мініатюри на арк. 5v Псалтиря Егберта значення (1) “поразка і підкорення” не підходить, оскільки ці аспекти семантики чолобитного поклону притаманні сценам репрезентації підкорених ворогів перед імператором³⁷⁹, а не релігійній іконографії. Також можна не брати до уваги значення (5) “реакція на явлення сили і слави Господа” та

³⁷⁵ У центрі – Христос, ліворуч – ктитор Василій з книгою в руках, а праворуч коло ніг Христа в проскінезі – дружина ктитора [Αγίου Όρου 1973, іл.295; Spatharakis 1976, с.83-84, іл.52]. Цю мініатюру вважають найближчою іконографічною аналогією до композиції на арк. 5v Псалтиря Егберта [Kämpfer 1978, с.122; Пуцко 1994, с.17; Smorag Różycka 2003, с.43].

³⁷⁶ Sophocles 1900, с.946. Порівн.: Cutler 1975, с.59, 101; Spatharakis 1996 (1974), с.194.

³⁷⁷ Детально див.: Cutler 1975, с.53-110. І. Спатаракіс не пропонує чіткої типології значень проскінези, та його висновки аналогічні: “В акті проскінези присутній елемент підкорення як і прославлення персони, якій вона адресована [...] проскінеза зображалася з нагоди заснування реставрації чи оздоблення церков, манускриптів та ікон. Ктитор часто зображався в проскінезі, підносячи дар [...] Відомі також зображення ктитора навколішках з “порожніми руками”, піднятими в молитві. [...] В обох випадках: має ктитор в руках дар чи ні, він просить Ісуса, Марію чи святих про прощення його гріхів та про право радити вічному життю у віддачу за його дар.” [Spatharakis 1996 (1974), с.220].

³⁷⁸ Cutler 1975, с.60.

³⁷⁹ Напр., мініатюра на арк. 3г Псалтиря Василя II з Національної бібліотеки Марчіана у Венеції (Marc. gr. Z 17) репрезентує сцену триумфу імператора над переможеними болгарями, які стеляться долі в чолобитних поклонах, виказуючи поразку і підкорення [Γαλαβαρής 1995, іл.55] <іл.75>.

(6) “надія на воскресіння”, в яких проскінеза, за визначенням А. Катлера, є не “актом волі”, а “невідворотнім відгуком”³⁸⁰.

Щодо решти значень проскінези, то вони проявлені доволі очевидно. Так, на значення (2) “віддання честі та поклоніння” вказує ієрархічна шкала, яку застосував майстер мініатюри, зобразивши постать св.Петра значно більшою від постаті Гертруди <іл.66>. Вивищений образ Апостола вимагає вшанування, і чолобитний поклін Гертруди підпорядкований цьому візуальному імперативу.

Значення (3) “дарування і присвята” впливає з ролі Гертруди як замовниці доповнень до Псалтиря Егберта. Слід зазначити, що Псалтир Егберта було присвячено св.Петрові від початку. Про це свідчать мініатюри, з яких (до появи аркушів, інтерпольованих на замовлення Гертруди) розпочинався рукопис: на розвороті арк. 16v-17r зображено монаха Руодпрехта (писаря) з кодексом в руках перед трірським архієпископом Егбертом (замовником) <іл.70>, а на арк. 18v-19r вже сам Егберт підносить кодекс Апостолові Петру (патронові Трірського собору) <іл.71>. Втім до проскінези перед св.Петром Гертуду спонукала ще й особиста причина: адже Апостол був святим патроном її сина Ярополка.

Якщо архієпископ Егберт замовив Псалтир для вкладення у храм, то Гертруда використовувала кодекс як молитовник. Нова функція рукопису позначались і на характері зображення Гертруди, яка, на відміну від архієпископа Егберта, не підносить Апостолові книгу, а простягає руки до стіп Апостола, засвідчуючи потребу радше одержувати, ніж давати. Це вказує на можливість інтерпретації жесту Гертруди як виразу значення (4) “прохання, покайня і молитва”. З цих трьох аспектів головною є молитва, адже, як звернення до Бога, вона може містити прохання і мати покайний характер.

Молитовний аспект значення проскінези Гертруди розкривають два тексти, написані обабіч мініатюри на арк. 5v Псалтиря Егберта <іл.66>. Молитва, розташована праворуч, за висловом Ф. Кемпфера, утворюючи з мініатюрою “образно-текстову єдність”³⁸¹, фактично коментує її композицію: “Святий Петре, княже Апостолів, що держиши ключі Царства Небесного, через любов, якою полюбив і любиши Господа і через його солодкостівне милосердя, яким Господь милосердно зглянувся на тебе, коли ти гірко оплакував потрібне зречення, на мене, недостойну рабу Христову, ласкаво зглянься”³⁸². У цьому тексті, як і на мініатюрі, бачимо Апостола Петра, який тримає ключі від Царства Небесного, і Гертуду, яка молиться до

³⁸⁰ Cutler 1975, с.92. За А. Катлером, значення (5) характерне для композицій на зразок “Преображення” [Cutler 1975, с.91-100], а значення (6) – для сцени “Зішестя в Ад” [Cutler 1975, с.100-110].

³⁸¹ Kämpfer 1978, с.122.

³⁸² Meysztowicz 1955, № 4; Kürbis 1998, № 2.

нього, просячи ласкаво зглянутись на неї. Зв'язок із текстом підкреслює форма обрамлення мініатюри: повторюючи обриси постатей, вона нагадує латинський ініціал "In". Таке пояснення нестандартної форми обрамлення мініатюри запропонував Н. Кондаков, зазначивши, що перший рядок продовження тексту молитви на протилежному арк. бг розпочинається саме з "In" – "in me indignam famulam Christi" (*"на мене, недостойну рабу Христову"*)³⁸³. Оскільки саме ці слова вказують на особу Гертруди, то, як зауважила Е. Смірнова, вирішення мініатюри у формі ініціалу фактично підкреслює *"найважливішу для Гертруди"* частину тексту³⁸⁴.

Молитва, розташована ліворуч від мініатюри, містить звернення до Бога з проханням про спокуту гріхів і про надію на відпущення: *"...виклич слези покути для загладження наших гріхів. Аби ми гірко оплакували зло, яке вчинили, і нехай дійде перед твій милостивий лик наше настійне благання, і нехай буде нам можна сподіватись на одпущення ..."*³⁸⁵. Це покайняна молитва, тож в проскінезі Гертруди перед Апостолом Петром також можна вбачати жест покайняння. Щоб з'ясувати, як цей аспект значення проскінези міг вплинути на інтерпретацію композиції мініатюри, потрібно звернутись до широковідомої візантійської аналогії – мозаїки, розташованої у нартексі над головним входом до нави собору св.Софії в Константинополі <іл.83; іл.27:1>³⁸⁶. Мозаїка зображає імператора Льва VI (886–912) в проскінезі перед Христом на престолі³⁸⁷. Вважаючи замовником мозаїки патріарха Миколая Містика, Н. Ікономідіс обґрунтовує, що для образу імператора спеціально було обрано жест проскінези, щоб продемонструвати його розкаяння перед Христом за неканонічний четвертий шлюб (рівнозначний полігамії), який спричинив конфлікт між імператором та Церквою³⁸⁸. Дослідник вказує на подібність композиції мозаїки до іконографії сцени "Да-

³⁸³ Кондаков 1906, с.4-5.

³⁸⁴ Smirnova 2001, с.7; Смирнова 2004, с.82. Вирішення обрамлення мініатюри у формі ініціалу типове для латинських, а не візантійських рукописів. Таке композиційне вирішення могли підказати майстрові ініціали основної частини Псалтиря Егберта. З цього приводу Е. Смірнова звертає увагу, що, на відміну від західних ініціалів, для яких характерна *"чітка геометрична структура"*, обрамлення Гертрудиної мініатюри має асиметричний характер, тому виникає враження, що *"майстер цієї мініатюри лише імітував латинський ініціал"* [Smirnova 2001, с.7-8; Смирнова 2004, с.82].

³⁸⁵ Meysztowicz 1955, № 2; Kürbis 1998, № 1.

³⁸⁶ Whittemore 1933, табл.XII.

³⁸⁷ Образ імператора не ідентифіковано інскрипцією. На підставі опосередкованих доказів ідентифікацію імператора як Льва VI обґрунтував Т. Уайттемор [Whittemore 1933, с.17-20].

³⁸⁸ Oikonomides 1976, с.151-172. Дослідник підсумовує всю попередню історіографію, присвячену цій пам'ятці. Серед пізніших публікацій див.: Gavrilović 1979, с.87-94; Cormack 1981, с.138-141; Cormack 1994, с.245-251; Лидов 1996, с.48-50.

видового покаяння”, коли біблійного царя-пророка на знак свого розкаяння за перелюб з Вірсавією [2Цар. 11-12] зображено у проскінезі перед пророком Натаном або Христом <іл.84; іл.86>³⁸⁹. Шлюбні перипетії Льва VI справді могли асоціюватись з історією перелюбу царя Давида, а іконографія сцени “Давидового покаяння” слугувала, ймовірно, інспіративним джерелом для виконавців мозаїки³⁹⁰.

Чи можна припустити аналогічний зв’язок у випадку композиції мініатюри на арк. 5v Псалтиря Егберта? В молитві на арк. 18г Псалтиря Егберта наведено перелік гріхів Гертруди, в якому вона називає себе “adultera” (“чужоложною”)³⁹¹. Т. Міхаловська віднайшла ще один список цієї молитви в рукописі з Апостольської бібліотеки у Ватикані (Vat. Chigi D VI 79) – наявний у ньому перелік гріхів відрізняється від Гертрудиного і не містить згадки про чужоложність³⁹². Чи був цей гріх згаданий в молитві на арк. 18г з метою вказати на реальні обставини життя Гертруди? Чи символізує проскінеза Гертруди в мініатюрі на арк. 5v її розкаяння у перелюбі? Якщо не брати до уваги сумнівної гіпотези про розлучення Гертруди з Ізяславом³⁹³, на користь такого припущення немає аргументів. Хоча уподібнення володарів до царя Давида було поширеною риторичною та іконографічною формулою³⁹⁴, проте такі порівняння не використовували щодо жінок. Зрештою, тема покаяння Давида мала значно ширший сенс, символізуючи християнську чесноту – смирення³⁹⁵. Покайні мотиви в молитвах

³⁸⁹ Про зображення Давида в проскінезі див.: Cutler 1975, с.60, 85-87; Oikonomides 1976, с.157; Kalavrezou, Trahoulia, Sabar 1993, с.201-205.

³⁹⁰ Н. Ікономідіс наводить низку асоціацій між біографіями Давида та Льва VI [Oikonomides 1976, с.172, прим.87]. Р. Кормак, критикуючи інтерпретацію Н. Ікономідіса, зокрема зазначає, що образ імператора сприймався як “інституалізований образ Христа на землі”, а тому запитує: “чи могли його зобразити як приниженого індивіда? Чи мав глядач розмірковувати про його статеве життя?” [Cormack 1994, с.246].

³⁹¹ Meysztowicz 1955, № 54; Kürbis 1998, № 49.

³⁹² Публікацію обох списків див.: Michałowska 2001, с.250-251.

³⁹³ Див. стор. 77-78.

³⁹⁴ За темою див.: Wessel 1978, с.758-759; Жоліве-Леви 1988 (1987), с.155-156; Maguire 1988, с.89-94; Грабар 2000 (1936), с.113.

³⁹⁵ У літописних характеристиках князів Давидове покаяння виступає важливою рисою ідеалу християнського правителя: “... сльози лив із очей, покаяння Давидове приймаючи, плачучи за гріхи свої ...” [ЛР 1989, с.313]; “сльозами обливав лице своє, дивлячись [на образ Божий] яко на самого Творця, і покаяння Давида-царя приймаючи, і плачучи за гріхи свої” [ЛР 1989, с.363]; “... за Йосифом же [дбав про]чистоту тілесну, і Мойсееву доброчесність [наслідував], і Давидове смирення.” [ЛР 1989, с.366]. Див. також “Повчання дітям” князя Володимира Мономаха, що радить виявляти покаяння як метод звільнення від гріхів [ЛР 1989, с.456].

Гертруди дають підстави трактувати її проскінезу перед Апостолом Петром на арк. 5v Псалтиря Егберта як символ покаяння, однак без аналогії з обставинами життя і покаяння старозавітного царя Давида³⁹⁶.

Слід зауважити, що в мініатюрі на арк. 5v Псалтиря Егберта моляться не лише Гертруда. Праворуч зображений її син Ярополк, який, підвівши погляд, здійснює руки до Апостола Петра³⁹⁷. У молитвах, написаних поруч із мініатюрою на арк. 5v, про Ярополка не згадано, але коментар до такого композиційного вирішення знаходимо серед Гертрудиних молитов, записаних на аркушах основної частини Псалтиря Егберта.

У молитві на арк. 30r Гертруда звертається до Апостола Петра з проханням про відпущення гріхів для Ярополка: *“Прошу тебе за Петра, Апостоле Господа нашого Ісуса, що від нього ти отримав ім'я Петро [...] Тобі Петро сповідує всі свої гріхи [...] Змилуйся над ним[...] Нехай через тебе будуть відпущені йому гріхи, в яких він досі жив”*³⁹⁸. Молитва на арк. 30r єдина містить сповідь гріхів від імені Ярополка, а мініатюра на арк. 5v зображає князя в молитві до Апостола Петра. Навіть більше, молитва на арк. 30r має заголовок *“Ad S[an]c[tu]m Petrum p[ro] Petro”* (*“До святого Петра за Петра”*), що перегукується з написом *“Ad S[an]c[tu]m Petrum”* (*“До святого Петра”*), зробленим угорі ліворуч від мініатюри на арк. 5v³⁹⁹.

³⁹⁶ Аналогічного висновку дійшла і М. Сморонг Ружицька, трактуючи композицію Гертрудиної мініатюри як *“типову візантійську формулу”* – образ *“покутної молитви”*, метою якого було виразити *“глибоку і сповнену покорю побожність”* княгині, що *“була ознакою кожного середньовічного володаря”* [Smorąg Różycka 2003, с.30-57].

³⁹⁷ Жест Ярополка в мініатюрі на арк. 5v Псалтиря Егберта аналогічний до жестів імператора Михаїла VII Дуки та Марії, які зображені в молитві перед Пророком Ісаєю в ініціалі “Е” на арк. 311v Псалтиря з Російської національної бібліотеки в Санкт-Петербурзі (Гр. 214) [ИБ 1977, № 495] <іл.87>. Можна також пригадати уміщений в *“Життєписі імператора Василя”* опис небереженої мозаїки в усипальні Кенургіону в Константинополі, де імператор Василь І, його дружина та діти були зображені, *“підносячи руки до Господа та животворящого символу Хреста”* [Mango 1972, с.198]. Композицію доповнювали тексти молитов, у яких діти дякували Богові за батьків, а батьки – за дітей. Про молитовні жести у візантійській імператорській іконографії детально див.: Грабар 2000 (1936), с.115-116; Wessel 1978, с.756-757; Жоливе-Леви 1988 (1987), с.150-151. Ж.-К. Шмітт в дослідженні про значення жесту на середньовічному Заході окремий розділ присвячує молитовним жестам, де згадує також про спеціальні опускули, в яких подано систематизацію цих жестів із відповідними ілюстраціями [Шмітт 2002 (1990), с.526-549].

³⁹⁸ Meysztowicz 1955, № 63; Kürbis 1998, № 58.

³⁹⁹ На арк. 5v заголовок *“Ad S[an]c[tu]m Petrum”* написаний над молитвою, зверненою до Господа, а не до Апостола Петра (молитва до св.Петра написана праворуч від мініатюри). Це можна пояснити тим, що задум додати напис виник пізніше, і він стосується рівночасно як молитви, розташованої праворуч, так і мініатюри. На арк. 30r також помітно, що заго-

Це свідчить, що між молитвою на арк. 30г та мініатюрою на арк. 5v існує очевидний смисловий зв'язок, і цей зв'язок дає змогу трактувати проскінезу Гертруди як унаочнення прохання не лише за себе, але також і за сина Ярополка-Петра.

На користь цього міркування свідчать іконографічні докази. Річ у тім, що композиція мініатюри на арк. 5v Псалтиря Егберта організована подібно до іконографічних схем деяких євангельських сюжетів, коли через репрезентацію жінки в проскінезі візуалізується прохання⁴⁰⁰. Зокрема, можна вказати на іконографію сюжету “Воскресіння Лазаря”, коли сестер Лазаря Марію та Марту зображено в проскінезі перед Христом <іл.85>. Гертрудина мініатюра має аналогічну композиційну структуру – прохача зображено в проскінезі перед особою, до якої звернене прохання; особу, за яку просять, зображено за прохачем. І хоча нема підстав припускати, що виконавець мініатюри використав у ролі інспіративного джерела саме іконографію сюжету “Воскресіння Лазаря”, однак він працював у рамках тієї самої образотворчої системи, а відтак смислові зв'язки між структурними елементами його композиції могли бути аналогічними⁴⁰¹.

Прохання про життя Ярополка було особливо актуальним в період 1085–1086 рр., коли через конфлікт із київським князем Всеволодом Ярополкові загрожувала небезпека. Вивезена до Києва Гертруда могла вплинути на ситуацію лише через молитву. Чи не тому типово двофігурну схему репрезентації ктитора перед святою особою в мініатюрі на арк. 5v

ловок “Ad S[an]c[tu]m Petrum p[ro] Petro” було додано після написання тексту молитви. Цей аркуш належить до основної частини Псалтиря Егберта. Вгорі читаємо п'ять завершальних рядків тексту псалма. Нижче впритул, на вільному місці, дописано Гертрудину молитву. Заголовок, утім, дописаний до п'ятого рядка тексту Псалма. Треба також зазначити, що заголовки молитов на арк. 5v та 30г мають подібне накреслення літер. Не виключено, отже, що заголовки виконали, щоб підкреслити зв'язок між цими аркушами.

⁴⁰⁰ Детально див.: Cutler 1975, с.81-84.

⁴⁰¹ А. Грабар обґрунтовує зв'язок між християнською та імператорською іконографією у візантійському мистецтві так: “Ці два аспекти візантійського мистецтва існували поруч від заснування Константинополя до падіння Східної імперії. Твори, натхненні християнською вірою, і твори, які відображали монархічний культ, створювались в один час і у тих самих центрах; часто ініціатива їхнього створення належала одним і тим самим особам (напр., імператорам), а виконували їх ті ж майстри. Було б дивно, якби за таких умов не встановився контакт між обома ділянками візантійського мистецтва. Спостерігаючи еволюцію імператорських зображень впродовж століть, ми змогли виявити численні типові риси, що зближують сучасні – християнські та імператорські – твори. Щобільше, ми знаємо, що в деякі моменти, напр., в епоху після іконоборства, імператорська іконографія зазнала значного впливу церковного мистецтва” [Грабар 2000 (1936), с.197].

Псалтиря Егберта було доповнено образом Ярополка? Він не замовляв доповнень до рукопису, та був він сином Гертруди, про життя і спасіння якою вона сердечно молилася.

У мініатюрі образ Ярополка акцентовано спеціальною інскрипцією над його постаттю – “Ο ΔΙΚ[Α]ΙΟΥΣ ΙΑΡΟΠΛΑΚ” <іл.89>⁴⁰². Це двомовний, греко-слов'янський напис: слов'янське ім'я Ярополка доповнено грецьким артиклем однини чоловічого роду – “ο” та прикметником – “ΔΙΚΑΙΟΣ”⁴⁰³. Інскрипція нагадує типову формулу означення образів християнських святих – наприклад, “Ο ΑΓΙΟΣ ΠΕΤΡΟΣ”. Саме так на Гертрудиній мініатюрі підписано образ св.Петра. Аналогія між “Ο ΔΙΚΑΙΟΣ” та “Ο ΑΓΙΟΣ” тим очевидніша, що хрестильним ім'ям Ярополка, під яким його загадує Гертруда в молитвах, було також Петро. Втім ця аналогія не передбачає тотожності.

Епітет – “ΔΙΚΑΙΟΣ”, який в інскрипції на арк. 5v Псалтиря Егберта передує імені Ярополка, в перекладі з грецької має два близькоспоріднені значення – “праведний” та “справедливий”⁴⁰⁴. В історіографії було запропоновано кілька пояснень причин появи цього епітета при імені князя.

Найперше Н. Кондаков припустив, що “*δίκαιος прикриває собою сан, прийнятий Ярополком при папському дворі чи навіть при католицькій церкві*”⁴⁰⁵. Однак, “ΔΙΚΑΙΟΣ” – грецьке, а не латинське слово, а це передбачає візантійський контекст його інтерпретації. З огляду на це Н. Кондаков запропонував інше пояснення. Дослідник звернув увагу, що у візантійській іконографії епітет “ΔΙΚΑΙΟΣ” інколи супроводжує образ старозавітного страждальця Йова⁴⁰⁶. Тому, на думку Н. Кондакова, князь Ярополк міг одержати

⁴⁰² Це загальноприйнята реконструкція інскрипції, хоча окремі дослідники пропонували інакше відчитання. Так, В. Абрагам вбачав тут хрестильне ім'я Ярополкового батька Ізяслава – “ΔΙΜΙΤΡΙΟΣ” (Димитрій) [Abraham 1902, с.92].

⁴⁰³ С. Франклін, досліджуючи проблему функціонування грецької мови в Київській державі, пропонує таку класифікацію грецьких написів: 1) грецькі слова грецькими літерами; 2) грецькі слова кириличними літерами; 3) гібриди (суміш кириличних та грецьких літер). “Ο ΔΙΚΑΙΟΣ ΙΑΡΟΠΛΑΚ” належить до третьої групи. З огляду на це важливий висновок С. Франкліна про походження таких гібридних написів: “*Іноді гібриди або дефектна грека можуть свідчити про слов'янську роботу [...] гібридизація виникає тому, що написи не сприймалися як грецькі чи слов'янські чи як мова взагалі, але як знак, як частина образу, а не текст. Ці розмаїті гібриди – найкраща ілюстрація переважно візуальної чи іконографічної, а не лінгвістичної функції грецької мови в суспільному житті Київської Русі*” [Franklin 1992, с.80-81].

⁴⁰⁴ Sophocles 1900, с.381.

⁴⁰⁵ Кондаков 1906, с.15. Аналогічно В. Янін пов'язував титулування Ярополка “праведним” з його гіпотетичним наверненням у католицизм [Янін 1963, с.156].

⁴⁰⁶ Кондаков 1906, с.123. Дослідник вказує на мініатюру в рукописі з Національної бібліотеки Марчіана у Венеції (Marc. gr. 803), де поруч з образом Йова зроблено інскрипцією “Ο ΔΙΚΑΙΟΣ”. Інші приклади наводить М. Сморгонь Ружицька, зокрема, згадуючи про мініатюру на арк. 4v фрагменту Біблії з Національної бібліотеки в Неаполі (Neapol, IB 18), що

подібне титулування, коли після тривалих негараздів повернувся у свої волинські володіння⁴⁰⁷. Порівняння князів з Йовом неодноразово зустрічається в літописі⁴⁰⁸. Треба, однак, взяти до уваги, що епітет “ΔΙΚΑΙΟΣ” асоціювався не лише з образом Йова. Так, наприклад, на арк. 30v датованого IX ст. Хлудовського Псалтиря з Державного історичного музею в Москві (Хлудов. 129д) зображено групу осіб, поруч з якими написано відповідний прикметник у формі множини – “ΔΙΚΑΙΟΙ” (“праведні”) <іл.88>⁴⁰⁹. Мініатюра ілюструє 18-й вірш 33 Псалма: “Коли праведні кличуть, то їх чує Господь, і з усіх утисків їхніх визволяє їх” [Пс.33:18]. Один з праведників подібно до Ярополка зображений з піднесеними до небес руками. Не виключено, що автор Гертрудиної мініатюри міг взоруватись на аналогічну іконографію. В цьому контексті епітет “ΔΙΚΑΙΟΣ”, у поєднанні з молитовним жестом Ярополка, можна інтерпретувати як надію на визволення від утисків і спасіння, яке Господь уготував для праведників⁴¹⁰.

зображає Йова разом з дочками <іл.90>. Цей образ інтерпретують як прихований портрет сім'ї імператора Іраклія (610–641) [Spatharakis 1976, с.14-20, іл.5; Age 1979, cat.no 29]. Треба зауважити, що М.Сморонг Ружицька відкидає можливість використання епітета “ΔΙΚΑΙΟΣ” при імені Ярополка з метою “алюзійного зіставлення” з Йовом [Smorąg Różycka 2003, с.58].

⁴⁰⁷ Ф.Кемпфер розвинув міркування Н.Конадакова, припускаючи, що появу епітета “ΔΙΚΑΙΟΣ” при образі Ярополка могла спричинити “наси́льницька смерть” князя. Дослідник не вважає це аргументом на користь датування мініатюри періодом після смерті Ярополка, але трактує епітет “ΔΙΚΑΙΟΣ” як пізнішу приписку, про що, за його спостереженням, свідчить палеографічна різниця між написанням епітета та імені князя (різний кегель шрифту) [Kämpfer 1978, с.123] <іл.89>.

⁴⁰⁸ Під 1147 р., характеризуючи психологічний стан князя Ігоря Ольговича напередодні його убивства, літописець зазначає: “зітхнувши з глибини серця скрушним, смиренным роздумом та проливи сльозу, спом'янув він усі [нещастя] Йова”, а далі, описуючи сцену захоплення Ігоря у Федорівському монастирі, вкладає в його уста цитату з книги Йова 1:21 [ЛР 1989, с.212-213]. Аналогічний риторичний прийом використано в літописній статті 1175 р. в розповіді про вбивство князя Андрія Юрійовича: “зітхнувши з глибини сердечної, він пролив сльозу і спом'янув усе, що було з Йовом” [ЛР 1989, с.314]. Пряме порівняння князя з Йовом присутнє в літописній статті 1199 р.: “Сеї же богомудрий князь Рюрик п'ятий був од того [Всеволода], так само, [як] пише [Писання] про праведного Йова, [що був п'ятим] од Авраама” [ЛР 1989, с.365]. Підставою до порівняння Рюрика Ростиславича з Йовом тут виступає їхня генеалогія, при цьому Йов названий праведним, що передбачає праведність князя Рюрика. Ще один приклад прямого порівняння князя з Йовом подає літописна стаття 1287 р. Згадуючи про хворобу Володимира Васильковича, літописець зазначає: “Се ж був другий Йов” [ЛР 1989, с.443].

⁴⁰⁹ Щепкина 1977.

⁴¹⁰ Аналогічну інтерпретацію запропонувала і Е.Смірнова, вказавши на подібність жесту Ярополка до жестів праведників у сценах “Страшного Суду”, а також “тих, хто встає з моги́л в сцені Зішестя в Ад”. Дослідниця окреслює цей жест як “прохання про спасіння” [Smirnova 2001, с.6].

Ще інший варіант пояснення походження епітета “ΔΙΚΑΙΟΣ” при імені Ярополка запропонувала М. Сморог Ружицька. Вбачаючи зв’язок такого титулування князя з “елементом репертуару образної глорифікації візантійського імператора” і вказуючи на приклади зображення василевсів в оточенні персоніфікацій чеснот, серед яких присутня й “ΔΙΚΑΙΟΣΥΝΗ” (“Праведність/Справедливість”), М. Сморог Ружицька стверджує, що “Ярополкові, володарю побожному і справедливому, для підкреслення цих прикмет придано було епітет ο ΔΙΚΑΙΟΣ без сумніву за вказаною візантійською традицією”⁴¹¹. Цей напрям інтерпретації дає ключ до пояснення символічного значення четвертого персонажа Гертрудиної мініатюри – неідентифікованої жіночої постаті, зображеної за Ярополком.

У науковій літературі утвердилась думка, що це жінка Ярополка⁴¹². Насправді така ідентифікація безпідставна. На відміну від св.Петра, Гертруди та Ярополка згадана постать не означена інскрипцією⁴¹³. І. Спатаракіс зауважив, що вона вбрана в костюм, ідентичний із шатами, в яких на іншій Гертрудиній мініатюрі в Псалтирі Егберта (арк. 10v) зображено св.Ірину – туніка, лорос, корона <іл.66; іл.69>⁴¹⁴. Тож, на думку дослідника, на арк. 5v Ярополка супроводжує не його жінка, але св.Ірина. З такою ідентифікацією однак теж не можна погодитись. Річ у тім, що костюм – не достатня підстава для ідентифікації образу святої. Г. Мегвайр у спеціальному дослідженні, присвяченому образам святих у візантійському мистецтві, виокремлює чотири ознаки їхньої “візуальної дефініції” – костюм, атрибут, індивідуальні фізіономічні риси та напис, – при цьому зазначаючи, що костюм був “груповою”, а не “персональною” ознакою, тобто вказував лише на приналежність до певної групи святих⁴¹⁵. Св.Ірина зображалася в імператорському костюмі, який засвідчував її приналежність до групи святих імператриць, до якої належали й інші святі. З огляду на відсутність інскрипції, жіночу постать на арк. 5v Псалтиря Егберта можна ідентифікувати не лише як св.Ірину, але і як св.Олену чи св.Катерину, яких також зображали в імператорському костюмі. А втім, існують сумніви щодо сакрального статусу цієї постаті, адже її голову не оточує німб. Щобільше: ієрархічна шкала, яку використав мініатюрист для розрізнення Апостола Петра

⁴¹¹ Smorąg Różycka 2003, с.58.

⁴¹² Див., напр.: Sauerland, Haseloff 1901; Кондаков 1906; Айналов 1936; Янин 1963; Богусевич 1966; Логвин 1966; Лазарев 1978 (1970); Kämpfer 1978; Качуровська-Крюкова 1991; Пуцко 1994; Запаско 1995; Smirnova 2001; Smorąg Różycka 2003.

⁴¹³ Зауваження, що для такої інскрипції просто не залишалось місця, неприйнятне, оскільки була можливість обмежитись коротким написом з одного слова (напр., княгиня).

⁴¹⁴ Spatharakis 1976, с.43. Опис костюму цієї постаті див.: Кондаков 1906, с.16-17; Smorąg Różycka 2003, с.60.

⁴¹⁵ Maguire 1994, с.15-40.

як представника небесного світу та княжих осіб як земних істот свідчить, що жіноча постать поруч із Ярополком належить саме до земного виміру, оскільки її масштаб відповідає масштабів постатей Ярополка та Гертруди, а не Апостола Петра. Якщо це не жінка князя і не свята, то чи може вона бути персоніфікацією чесноти?

Репрезентації чеснот у візантійській іконографії відповідно до характеру костюма можна поділити на два типи – “античний” і “візантійський”⁴¹⁶. Приклад першого репрезентує мініатюра на арк. 2r Повчань Йоанна Златоуста з Національної бібліотеки Франції в Парижі (Coislin 79), де імператор Никифор III Вотаніт зображений на престолі в оточенні двох молодих жінок, означених інскрипціями як “ΑΛΗΘΕΙΑ” (“*Правда*”) та “ΔΙΚΑΙΟΣΥΝΗ” (“*Праведність/Справедливість*”) <іл.93>⁴¹⁷. Персоніфікація Справедливості вбрана в туніку і тримає в лівій руці ваги. Жіноча фігура на Гертрудиній мініатюрі не має нічого спільного із цим запозиченим з Античності образом, однак вона виявляє очевидну іконографічну спорідненість з персоніфікаціями “візантійського” типу. Так, на арк. 19v Євангелія з Апостольської бібліотеки Ватикану (Vat. Urb. gr. 2) зображено Христа, який коронує імператора Йоанна II Комнина та його сина Алексія; за спинкою престолу – дві персоніфікації “ΕΛΕΝΜΟΣΥΝΗ” (“*Милосердя*”) та “ΔΙΚΑΙΟΣΥΝΗ” (“*Праведність/Справедливість*”) <іл.91>⁴¹⁸. Як на це звернув увагу ще Н. Кондаков, неідентифікована жіноча постать на Гертрудиній мініатюрі має ідентичну з ними корону⁴¹⁹. У цьому ж рукописі на арк. 21r в ініціалі “В” присутнє інше зображення персоніфікації Милосердя <іл.92>⁴²⁰, яке репрезентує найближчу іконографічну аналогію до неідентифікованої жіночої постаті з Гертрудиної мініатюри – окрім корони, вона також вбрана в імператорські шати і зображена без німбу.

Припустивши, що на арк. 5v Псалтиря Егберта князя супроводжує персоніфікація Праведності/Справедливості, можна пояснити, чому в ідентифікаційній інскрипції поруч з його іменем з’явився епітет “ΔΙΚΑΙΟΣ”. Не маючи місця для написання “довгого” іменника “ΔΙΚΑΙΟΣΥΝΗ”, автор інск-

⁴¹⁶ Про персоніфікації чеснот у середньовічному мистецтві див.: Katzenellenbogen 1939, с.27-56; у зв’язку з візантійською імператорською іконографією див.: Magdalino, Nelson 1982, с.142-146; Грабар 2000 (1936), с.95,105,113.

⁴¹⁷ Spatharakis 1976, с.110, іл. 71; Glory 1997, cat.no 143.

⁴¹⁸ Spatharakis 1976, с.80-81, іл. 46; Glory 1997, cat.no 144.

⁴¹⁹ Кондаков 1906, с.110.

⁴²⁰ Spatharakis 1976, іл. 47. І. Спатаракіс припускає, що первісно це міг бути портрет імператриці Ірини, дружини Йоанна II Комнина [Spatharakis 1976, с.80].

рипції замінив його на “короткий” прикметник – “ΔΙΚΑΙΟΣ”, який дописав до імені князя⁴²¹.

Епітет “ΔΙΚΑΙΟΣ” і персоніфікація Праведності/Справедливості поруч з образом Ярополка в композиції мініатюри на арк. 5v Псалтиря Егберта підкреслювали важливу чесноту, притаманну Ярополкові як володареві, проте цим їхнє значення не вичерпувалося, оскільки виникає питання: чому з усіх можливих чеснот було підкреслено саме цю⁴²²?

Відповідь прихована в політичних обставинах створення мініатюри. Як про це вже йшлося в попередньому підрозділі, Гертрудині доповнення до Псалтиря Егберта створені в період 1085–1086 рр., тобто під час перебування княгині у Києві, куди вона потрапила через конфлікт її сина Ярополка з київським князем Всеволодом Ярославичем⁴²³. Цей конфлікт мав свою передісторію.

Після смерті Ізяслава Ярославича, 1078 р. влада в Києві перейшла до його останнього живого брата – Всеволода. Новий київський князь не забув про свого племінника Ярополка, надавши йому Володимир і Туров⁴²⁴. Однак, разом з маєтками той отримав і проблеми з т.зв. ізгоями (князями, позбавленими володінь) – Давидом Ігоровичем та Ростиславичами. Про ці проблеми “Повість минулих літ” оповідає під 1084 р. у зв’язку з нападом Ростиславичів на Володимир⁴²⁵. Всеволод допоміг повернути столицю Волині Ярополкові, але того ж року інше волинське місто, яке, ймовірно, належало до Ярополкових володінь – Дорогобуж – віддав Давидові Ігоровичу⁴²⁶. Так, з одного боку, київський князь допомагав племінникові, але водночас вирішував свої проблеми його коштом. Саме подвійна

⁴²¹ Напис хоч і виконаний в один рядок, проте між “ΔΙΚΑΙΟΣ” та “ΙΑΡΟΠΥΛΚ” є відступ <іл.89>. Можливо, отже, спершу було написано ім’я, а після того дописано епітет. На ймовірність пізнішої дописки епітета “ΔΙΚΑΙΟΣ” вже звертали увагу в історіографії [Kämpfer 1978, с.123; Smirnova 2001, с.6].

⁴²² У зв’язку з цим можна пригадати посмертну літописну характеристику Ярополка: “Такий бо був блаженний князь Ярополк: кроткий, смиренний, братолюбивий і вбоголюбець, він десятину давав щорічно од усіх добр своїх і од хлібів святей Богородиці й молив Бога завше” [ЛР 1989, с.127]. Серед чеснот, що ними літописець наділив образ Ярополка, праведність/справедливість не згадується.

⁴²³ Див. стор. 78-84.

⁴²⁴ ЛР 1989, с.124.

⁴²⁵ Не виключено, що проблеми виникали й раніше. М. Грушевський вказує на 1081 р., коли згідно з “Повістю минулих літ” Давид Ігорович та Володар Ростиславич після втечі з’являються у Тмуторокані. Можливо, ця втеча стала наслідком їхнього конфлікту з Ярополком на Волині [Грушевський 1992 (1905), с.73].

⁴²⁶ ЛР 1989, с.124.

політична гра Всеволода, як припускають, спонукала Ярополка 1085 р. готуватись до походу на Київ⁴²⁷.

Отже, появу епітета “ΔΙΚΑΙΟΣ” та персоніфікації Праведності/Справедливості поруч з образом Ярополка в мініатюрі на арк. 5v Псалтиря Егберта можна трактувати як декларацію прагнення відновити справедливість. Втім, чому по справедливості Ярополк апелює саме до Апостола Петра?

В історіографії висловлювано припущення, що 1085 р. Ярополк прагнув не лише повернути втрачені володіння, але й захопити київський престол⁴²⁸. Підставою для таких претензій могла бути подія десятирічної давності. Як про це вже йшла мова, 1075 р. Ярополк їздив з місією до Риму. Проігнорована київськими джерелами, ця місія відома завдяки згаданому листу папи Григорія VII до Ярополкового батька Ізяслава Ярославича⁴²⁹. Григорій VII зокрема зазначає, що Ярополк прибув, “quod regnum illud dono sancti Petri per manus nostras vellet obtinere” (“бо згаданим королівством як даром св.Петра з рук наших хотів володіти”); йдучи назустріч цим проханням, пише папа далі, “regni vestri gubernacula sibi ex parte beati Petri tradidimus” (“королівства вашого управління йому за участі блаженного Петра ми передали”)⁴³⁰. Ці слова свідчать, що Ярополк одержав у Римі права на управління Руссю⁴³¹. Тож зміст мініатюри на арк. 5v Псалтиря Егберта можна інтерпретувати саме в контексті Ярополкового візиту до Риму. Так, зокрема Д. Айналлов зробив висновок, що мініатюра зображає моління перед Апостолом Петром, “якому було вручене княжіння і від якого можна було сподіватись заступництва”⁴³². Ярополкові права на “regni gubernacula” (“управління

⁴²⁷ Описане пояснення причини конфлікту між Ярополком і Всеволодом превалює в історіографії. Огляд літератури див.: Назаренко 2001, с.542.

⁴²⁸ Толочко 1996, с.86; Pritsak 1998, с.110-111; Michałowska 2001, с.196; Smorag Różycka 2003, с.76. Так бачив суть подій ще польський хроніст XV ст. Ян Длугош, який у книзі третій “Анналів, або хроніки славного королівства польського” під 1078 р., оповідаючи про події після смерті Ізяслава, зазначив, що Ярополк “сприйняв як велику несправедливість” прихід до влади в Києві Всеволода, оскільки планував посісти престол свого батька [Długosz 1969, с.156].

⁴²⁹ Див. стор. 73.

⁴³⁰ DPR, Vol.1 с.6; МРН, Т.1 с.371.

⁴³¹ Детально див.: Ziegler 1947, с.387-411.

⁴³² Айналлов 1936, с.10. В. Лазарев також бачив тут відображення ідеї захисту “руської держави Ізяслава” з боку Апостола Петра [Лазарев 1978 (1970), с.269], а В. Янін – “моління Ярополка перед Римом, клятву бути вірним головному Апостолові” [Янін 1963, с.156]. Використання цієї інтерпретації в ролі доказу датування Гертрудиних доповнень до Псалтиря Егберта на період бл. 1075 р., час подорожі Ярополка до Риму [Oljačun 1960, с.407; Назаренко 1999, с.367; Michałowska 2001, с.49], сумнівне, оскільки на мініатюрі відсутній образ Ізяслава, з чиєї ініціативи і згоди діяв Ярополк [Spatharakis 1976, с.43; Ott 1998, с.243].

королівством”) не були реалізовані зі смертю Ізяслава (адже Київ перейшов до Всеволода), проте це не означає, що про них забули. 1085 р. вони могли стати знову актуальними в ситуації конфлікту між Ярополком та Всеволодом. Мініатюра на арк. 5v Псалтиря Егберта не зображає візиту Ярополка до Риму, та результат цього візиту пояснює, чому Ярополк зображений, апелюючи по справедливості до Апостола Петра.

А. Ціглер, аналізуючи текст листа Григорія VII до Ізяслава в контексті принципів григоріанської політичної доктрини, зазначає, що участь папи в долі київської княжої сім’ї корінилася в усвідомленні його вселенського обов’язку боротися з гріхом та несправедливістю світу⁴³³. 1073 р. Святослав із Всеволодом вигнали Ізяслава і його сім’ю з Києва, 1074 р. в Польщі Болеслав II притримав частину його майна, а 1075 р. німецький король Генріх IV, прийнявши дари від узурпатора київського престолу, залишив Ізяслава без надії на допомогу. Ізяслав у пошуках справедливості послав до папи свого сина Ярополка, і саме завдяки духовній допомозі Апостольського престолу княжа сім’я знову повернулася у Київ. Княжа сім’я здобула 1075 р. досвід відновлення справедливості через авторитет престолу Апостола Петра. У ситуації 1085 р., коли в ролі вигнання опинився вже сам Ярополк, звернення до св.Петра задля відновлення справедливості було закономірним. Не існує документальних доказів здійснення дипломатичних кроків у цьому напрямі⁴³⁴, проте композиція мініатюри на арк. 5v свідчить, на чию допомогу, принаймні духовну, сподівалась Гертруда.

У цьому контексті зображена на мініатюрі молитва Ярополка до Апостола Петра, епітет “ΔΙΚΑΙΟΣ” і персоніфікація відповідної чесноти поруч з образом Ярополка могли мати для Гертруди важливе символічне значення, унаочнюючи думку, що в конфлікті із Всеволодом справедливості на боці Ярополка, а духовним гарантом здійснення справедливості є Апостол Петро, “ex parte” (“за участі”) якого Ярополк одержав право на правління Руссю.

3.3. Інтерпретація мініатюри на арк. 10v

У центрі мініатюри на арк. 10v Псалтиря Егберта зображено Христа, який, возсідаючи на престолі, коронує князя та княгиню <іл.69>. Коронованих осіб супроводжують святі, імена яких написано вгорі – “Ο ΑΓΙΟΣ ΠΕΤΡΟΣ” (святий Петро) та “Ι ΑΓΙΑ ΙΡΗΝΗ” (свята Ірина)⁴³⁵. Апостол Петро був

⁴³³ Ziegler 1947, с.396-398.

⁴³⁴ У “Повісті минулих літ” повідомляється лише, що Ярополк утік до Польщі [ЛП 1989, с.125].

⁴³⁵ Інскрипція над постаттю св.Ірини написана з помилкою [Кондаков 1906, с.31; Murjanoff 1972, с.369]. Порівн. з граматично правильним: “Η ΑΓΙΑ ΕΙΡΗΝΗ”.

святим патроном сина Гертруди, тож коронований князь – це Ярополк⁴³⁶. Оскільки мініатюра зображає сцену коронації, то є композицією інвеститурного типу⁴³⁷. Метою таких композицій було засвідчити надання влади, а в цьому випадку ще й підкреслити її божественне походження, адже корону на голову князя покладає сам Христос. Поширення сцен божественної інвеститури у візантійській імператорській іконографії, як обґрунтував А. Грабар, відбулося у зв'язку з усталенням обряду церковної коронації, тобто церемонії надання влади земному володарю за участі представників духовництва⁴³⁸. Натомість у Київській державі подібного церемоніалу не існувало – в джерелах відсутні свідчення про коронацію князів, й немає жодних підстав припускати, що вона була реалією політичного життя⁴³⁹. Отже, якщо джерелом появи зображення сцени інвеститури Ярополка був історичний факт церковної коронації (а така церемонія не могла відбутися на теренах Київської держави), то логічно припустити, що автор мініатюри керувався інформацією про коронування Ярополка за кордоном⁴⁴⁰.

Як уже було згадано, лист папи Григорія VII, надісланий у квітні 1075 р. до князя Ізяслава, інформує, що Ярополк Ізяславич побував з місією у Римі, репрезентуючи інтереси свого батька, і в результаті одержав право на правління Руссю. В листі про коронацію прямо не йдеться, однак згадка, що Ярополк “*beato Petro apostolorum principi debita fidelitate exhibita*” (“*блаженному Петрові, головному з Апостолів, належну вірність виявив*”) і після цього папа надав йому “*regni gubernacula*” (“*управління королівством*”), опосередковано свідчить про відповідну в таких випадках коронаційну церемонію⁴⁴¹.

⁴³⁶ В історіографії цю ідентифікацію не ставили під сумнів. Її підтверджує порівняння з “підписаним” портретом Ярополка на арк. 5v. Хоча в портреті на арк. 10v <іл.69> вуса виділяються на тлі заросту щік та бороди, а на арк. 5v заріст однорідний <іл.89>, все ж схожість рис очевидна – овал обличчя, вигин носа, колір волосся. Відмінності пояснюють тим, що портрети виконали різні майстри [Smirnova 2001, с.8; Smorag Różycka 2003, с.188].

⁴³⁷ Про візантійську іконографію інвеститури імператора детально див.: Wessel 1978, с.745-754; Грабар 2000 (1936), с.127-137.

⁴³⁸ Грабар 2000 (1936), с.128. Про еволюцію церемонії коронації візантійських імператорів див.: Tsirpanlis 1972, с.63-91; Острогорский 1973, с.33-42; Charanis 1976, с.37-46; Yaporopoulos 1991, с.71-92; Majeska 1997, с.2-4.

⁴³⁹ Про впровадження князів у Київській державі детально див.: Dvornik 1956, с.116-121.

⁴⁴⁰ Г. Логвин пов'язував виконання мініатюри з вокняженням Ярополка на Волині [Логвин 1974, с.88]. У світлі вищенаведених аргументів з цим припущенням не можна погодитись.

⁴⁴¹ Інтерпретацію цитованих висловів з листа Григорія VII порівн.: Айналов 1936, с.10; Ziegler 1947, с.405-410; Назаренко 2001, с.536. Про коронаційний церемоніал на Заході див.: Schramm 1928; Ott 1998; Шмітт 2002 (1990), с.279-286.

Отже, композицію мініатюри на арк. 10v Псалтиря Егберта можна розглядати як іконографічний доказ коронації Ярополка в Римі. Однак мініатюра не зображає реальної церемонії, адже корону на голову Ярополка покладає Христос, а не папа. Композиція є лише візуалізацією символічного значення події, а саме: Ярополк – король, і його влада має божественне походження.

Мініатюра була виконана через десять років після коронації Ярополка. Це свідчить про актуалізацію цих ідей в нових політичних реаліях, визначених конфліктом між Ярополком та київським князем Всеволодом Ярославичем. Подібно як епітет “ΔΙΚΑΙΟΣ” (“*праведний/справедливий*”) та персоніфікація Праведності/Справедливості поруч із Ярополком в композиції мініатюри на арк. 5v Псалтиря Егберта, ймовірно, символізували справедливість Ярополкових претензій на київський престол⁴⁴², так і сцена коронації Ярополка на арк. 10v могла засвідчувати Ярополкове королівське право, підкреслюючи богоданність його влади, на протигагу влади Всеволода Ярославича, підставою якої було сімейне право Рюриковичів⁴⁴³. З актуалізацією королівського титулу Ярополка в 1085–1086 рр. також пов’язують карбування монет, на реверсі яких уміщено його княжий знак, а на аверсі – образ св.Петра <іл.109>⁴⁴⁴.

Одержане в Римі право, втім, ще треба було реалізувати. Не випадково мініатюра представляє коронацію як недоконаний акт – Христос лише тримає корону над головою князя. 1085–1086 рр., коли Ярополк перебував

⁴⁴² Див. стор. 97-98.

⁴⁴³ Про систему успадкування влади в Київській державі див. стор. 42.

⁴⁴⁴ На аверсі зображено святого з підписом “ПЕТРОС”, а на реверсі – двозубець з лівою фалангою у формі рівнораменного хреста [Сотникова, Спасский 1983, с.86]. Існують ще дві групи монет з аналогічним двозубцем. На аверсі першої групи зображено князя на престолі, ідентифікованого інскрипцією як Святополк <іл.110>; монети другої групи містять образ святого на престолі, а поруч напис, який відчитують як “ПЕТУР” <іл.108>. Ідентичне накреслення двозубця дало підстави М. Сотниковій та І. Спаському приписати усі три групи монет князеві Святополку Окаянному (1015–1016, 1018–1019), датуючи їх періодом боротьби за Київ між спадкоємцями Володимира Святославича [Сотникова, Спасский 1983, с.82-96]. Слід, втім, зауважити, що хоча накреслення двозубця на реверсі всіх трьох груп монет ідентичне, все ж кожна група має свою особливість: двозубець доповнюється іншим меншим знаком – півмісяцем (“ПЕТУР”) <іл.108>, якорем (“ПЕТРОС”) <іл.109> та хрестиком (Святополк) <іл.110>. На тій підставі О. Прицак пропонує класифікацію, за якою згадані три групи монет належать трьом князям другої пол. XI ст. – Ізяславу Ярославичу (монети з написом “ПЕТУР”) та його синам: Ярополкові (монети з ім’ям “ПЕТРОС”) і Святополкові (монети з ім’ям Святополка) [Pritsak 1998, с.106-112]. О. Прицак пов’язує карбування монет для Ізяслава Ярославича, а згодом і для Ярополка Ізяславича з наданням їм влади у Римі 1075 р. Подібне припущення висловлювали щодо монет з написом “ПЕТУР” [Орешников 1936, с.53-63].

на вигнанні, композиція мініатюри могла бути для Гертруди образом “світлого майбутнього”, яке вона уявляла для свого сина⁴⁴⁵.

Ця спрямованість у майбутнє дає підстави інтерпретувати зміст мініатюри не лише в політичному, але і в есхатологічному контексті. Річ у тому, що низка елементів композиції, а саме – символи Євангелістів (Лев, Ангел, Орел, Віл) в напівкруглих сегментах вгорі; серафими, херувими і т.зв. престולי (крилаті колеса, наповнені очима) внизу – свідчать, що сцена коронації тут поєднана з теофанічним сюжетом “Христос у Славі” <іл.69>. Іконографія цього сюжету базується на описах теофанії в пророцтвах Ісаї [Іс.6:1-7], Ізекеїла [Із.1:1-28] та Йоанна Богослова [Об.4:1-8], пов’язаних з темою Другого Пришестя Христа⁴⁴⁶. Ф. Кемпфер зробив висновок, що Гертрудина мініатюра показує коронацію не як політичний акт, але як дарування “вінців життя” князеві та княгині, опікуни яких – св.Петро та св.Ірина – виступають у ролі “свідків на Страшному Суді”⁴⁴⁷.

На користь есхатологічної інтерпретації змісту мініатюри промовляє і місце в структурі рукопису (на арк. 10v), адже їй передують ще дві композиції христологічної тематики: “Різдво” (арк. 9v) <іл.67> та “Розп’яття” (арк. 10r) <іл.68>. Так виникає своєрідний триптих, що ілюструє три ключові моменти історії Спасіння: Народження, Жертву і Друге Пришестя⁴⁴⁸.

Сцена коронації Ярополка, інтегрована в завершальний епізод цієї історії, отже, справді може символізувати не “земну” і “теперішню”, але “майбутню” і “небесну” подію, яка станеться, коли Христос прийде вдруге. Та чи означає це, що політичні аспекти в змісті мініатюри відходять на “другий план” або взагалі відсутні? Чи існує протиріччя між політичною та есхатологічною інтерпретацією змісту мініатюри?

⁴⁴⁵ Т. Міхаловська також вбачає тут ілюстрацію “планів Гертруди (та Ізяслава?) стосовно майбутності” Ярополка [Michałowska 2001, с.86].

⁴⁴⁶ Про джерела цієї іконографічної схеми див.: Grabar 1980, с.35, 44, 116-117; Mathews 1993, с.116-118. Про її розвиток в середньовізантійський період, а також про взаємозв’язок з Літургією та текстами євангельських прологів детально див.: Nelson 1980, с.55-73.

⁴⁴⁷ Kämpfer 1978, с.124. До аналогічного висновку прийшла і Е. Смірнова, зауважуючи, що “окрім політичної теми, ця композиція виражає надію, що княжа пара буде винагороджена на небі після їхніх страждань на землі” [Smirnova 2001, с.9]. М. Сморгонь Ружицька також зазначає, що ключем до розуміння змісту композиції на арк. 10v є “не історичний (земний) час, а фундаментальне в середньовічній культурі поняття есхатологічного часу. Ярополк з рук Христа одержує “вінець вічної слави”, вступаючи в інший вимір” [Smorąg Różycka 2003, с.267]. Дослідниця вважає, що політичний зміст сцени коронації залишився “на дальньому плані”, бо Гертруда мріяла передовсім “про корону небесну” для свого сина [Smorąg Różycka 2003, с.118].

⁴⁴⁸ На поєднання трьох мініатюр в “міні-цикл” також звернула увагу Е. Смірнова [Smirnova 2001, с.8-9; Смирнова 2004, с.88].

Щоб відповісти на ці запитання варто порівняти характер закомпонування теофанічних елементів в мініатюрі на арк. 10v Псалтиря Егберта <іл.69> з типовою середньовізантійською іконографічною схемою “Христос у Славі”, як, приміром, вона відтворена на арк. 5r Євангелія з Палатинської бібліотеки в Пармі (Parma, gr. 5) сер. XI ст. <іл.104>⁴⁴⁹. Відмінності очевидні. В рукописі Parma, gr. 5 Христос возсідає на веселці, оточений ореолом; символи Євангелістів закомпоновані в кола, розташовані по кутах симетрично до центру композиції; сили небесні (херувими, серафими і престоли) оточують нижню частину ореолу, літаючи довкола. Натомість у Псалтирі Егберта Христос возсідає на престолі без ореолу; символи Євангелістів розміщені в напівкруглі сегменти над головою Христа; сили небесні вишикувані в лінію під престолом Христа і ногами князя та княгині. Можна, отже, зробити висновок, що майстер Гертрудиної мініатюри переосмислив усталену іконографічну схему сюжету “Христос у Славі” і закомпоновував окремі її елементи так, щоб вони доповнили сцену коронації. Це свідчить, що тема теофанії не була важливішою за тему інвеститури, тож есхатологічний аспект радше доповнює політичне значення композиції, пов’язане з актом надання влади Ярополкові.

Потрібно, однак, звернути увагу, що Христос коронує не лише Ярополка, але також і княгиню, яка зображена ліворуч у супроводі св.Ірини. Подібно як теофанічні елементи надавали сцені коронації есхатологічного забарвлення, так і образ княгині вносив додаткове символічне значення, яке, отже, вимагає спеціальної інтерпретації.

Переважна більшість дослідників⁴⁵⁰ вважає, що на арк. 10v Псалтиря Егберта Ярополк коронується разом зі своєю дружиною Кунігундою – представницею німецької знаті, дочкою маркграфа Оттона Орламюндського та Адели Брабантської⁴⁵¹. Така ідентифікація ґрунтується на іконографічних доказах, адже в численних аналогічних репрезентаціях сцени “подвійної коронації” (коли одночасно коронуються двоє осіб), зображається саме подружжя⁴⁵².

⁴⁴⁹ Γαλαβαρίης 1995, іл.112.

⁴⁵⁰ Див. праці: Sauerland, Haseloff 1901; Кондаков 1906; Айналов 1936; Янин 1963; Логвин 1966; Murjanoff 1972; Лазарев 1978 (1970); Durazzano-Kowalska 1983; Качуровська-Крюкова 1991; Пуцко 1994; Запаско 1995; Smirnova 2001; Smorąg Różycka 2003; Смирнова 2004.

⁴⁵¹ Згідно зі свідченням “Саксонського анналіста”, Кунігунда одружилася з неназваним по імені “*regi Ruzorum*” (“*королем Русі*”) [MGH, T.VI. с.693], якого в історіографії ототожнюють з Ярополком Ізяславичем. За темою див.: Назаренко 2001, с.526-527.

⁴⁵² Про іконографічну схему подвійної коронації детально див.: Kalavrezou-Maxeiner 1977, с.317-318; Жоліве-Леви 1988 (1987), с.148; Грабар 2000 (1936), с.133-134. Серед пам’яток середньовізантійського періоду відомий лише один приклад використання схеми подвійної коронації для зображення не подружньої пари, а кровних родичів – це вже

Серед хронологічно близьких до Гертрудиної мініатюри візантійських пам'яток відомі такі приклади цієї іконографічної схеми:

- рельєф на віку різьбленої скриньки з колекції Палаццо Венеція в Римі, друга пол. IX ст. <іл.94>⁴⁵³;
- рельєф з колекції музею Клюні в Парижі, 982–983 <іл.97>⁴⁵⁴;
- рельєф на стінці релікварія св.Димирія з Музею “Московський Кремль” в Москві, 1059–1067 рр. <іл.96>⁴⁵⁵;
- мініатюра на арк. бг збірника творів Отців Церкви з Національної бібліотеки Франції в Парижі (Par. gr. 922), сер. XI ст. <іл.95>⁴⁵⁶;

згадувана мініатюра на арк. 19v Євангелія з Апостольської бібліотеки Ватикану (Vat. Urb. gr. 2), що репрезентує спільну коронацію імператора Йоанна II Комнина та його сина Алексія [Spatharakis 1976, с.80-81, іл. 46; Glory 1997, cat.no 144] <іл.91>. Сцена символізує коронацію сина на співправителя батька. Тут треба пригадати висловлене в історіографії припущення, що на арк. 10v Псалтиря Егберта зображено коронацію не подружжя, але сина та матері. Ідентифікацію коронованої княгині як “матері князя” вперше запропонував Г. Шлюмбергер у підписі до публікованої в його монографії репродукції Гертрудиної мініатюри [Schlumberger 1905, с.463]. (Це, втім, могло бути звичайною помилкою, адже підпис зазначає, що княгиню супроводжує св.Олена, хоча інскрипція на мініатюрі ідентифікує її як св.Ірину). Обґрунтування на користь цієї гіпотези подали І. Спатаракіс [Spatharakis 1976, с.43] та Ф. Кемпфер [Kämpfer 1978, с.125]. Такої можливості також не виключає Й. Отт [Ott 1998, с.241]. І все ж це сумнівно. Оскільки Ярополка супроводжує його святий патрон – Апостол Петро, то логічно припустити, що княгиня також зображена у супроводі своєї святої опікунки, якою мала б бути св.Ірина. Однак жодна з Гертрудиних молитов не звернена до цієї святої, відтак св.Ірина не була опікункою Гертруди. Тобто зображена на мініатюрі в супроводі св.Ірини княгиня – не Гертруда. Питання про святу опікунку Гертруди дискусійне. В історіографії поширеною є гіпотеза В. Яніна, що нею могла бути св.Єлизавета (див. прим. 341). Інша гіпотеза вказує на св.Олену, якій присвячено три Гертрудині молитви на арк. 7v-8r [Meysztowicz 1955, № 16, 17, 18; Kürbis 1998, № 16, 17, 18]. О. Назаренко також звертає увагу, що в “Календарі” на початкових аркушах рукопису під 21 травня уміщено лише пам'ять св.Олени, без св.Константина, хоча для візантійських менологіїв було типовим одночасне поминання цих святих. Такий вибірковий підхід може свідчити про виняткову роль св.Олени для Гертруди. Детально див.: Назаренко 2001, с.569. Необхідно також взяти до уваги, що в Псалтирі Егберта низку молитов звернено до Богородиці та Марії Магдалини.

⁴⁵³ Довкола віка виконано посвячувальний напис, в якому у скороченій формі згадується ім'я власниці – “ЕГГАР”. Це дало підстави ідентифікувати персонажів інвеститурної сцени як засновника македонської династії Василя I та його дружину Євдокію-Інгеріну. Інтерпретацію іконографічної програми рельєфів скриньки див.: Maguire 1988, с.90-93.

⁴⁵⁴ Христос коронує західного імператора Оттона II і Теофано [Schramm 1928, іл.65; Glory 1997, cat.no 337]. Цей рельєф свідчить про запозичення схем візантійської імператорської іконографії на Заході.

⁴⁵⁵ Христос коронує Константина X Дуку і Євдокію [ИБ 1977, № 547; Glory 1997, cat.no 36].

- рельєф з Кабінету медалей в Парижі, 1068–1071 pp. (?) <іл.98>⁴⁵⁷;
- монети імператора Романа IV Діогена (1068–1071) <іл.99>⁴⁵⁸;
- центральна частина триптиха з колекції Державного музею мистецтв Грузії в Тбілісі, бл. 1071 р. <іл.100>⁴⁵⁹;
- мініатюра на арк. 1(2bis)v у рукописі Повчань Йоанна Златоуста з Національної бібліотеки Франції в Парижі (Coislin 79), бл.1071–1081 pp. <іл.101>⁴⁶⁰.

Композиція мініатюри на арк. 10v Псалтиря Егберта має певні особливості, які відрізняють її від вказаних візантійських аналогій, а саме вже згадуване поєднання коронації з теофанією та присутність образів святих патронів, які супроводжують княжу пару до престолу Христа. Ці особливості мають паралелі у західній іконографії XI ст.⁴⁶¹ Так, поєднання подвійної коронації і теофанії відоме за мініатюрою на арк. 3v Євангелія Генріха III з Університетської бібліотеки в Упсалі (Upsala C.93) <іл.102>⁴⁶², а присутність святих патронів – за мініатюрою на арк. 2r в книзі Перикопів Генріха II з Державної бібліотеки Баварії в Мюнхені (Cod. Monac. lat. 4452) <іл.103>⁴⁶³. Виконавець Гертрудиної мініатюри, втім, взурався радше на

⁴⁵⁶ Богородиця коронує імператора Константина X Дуку, Євдокію та двох їхніх синів [Spatharakis 1976, іл.68, с.102-106].

⁴⁵⁷ Коронованих ідентифікують як імператора Романа IV Діогена і Євдокію [Kalavrezou-Maxeiner 1977, с.307-325]. За іншою версією, цей рельєф, виконаний на століття раніше, і зображає Романа II (959-963, василевс-співправитель з 945), та Бертю-Євдокію (померла 949) [Goldschmidt, Weitzmann 1934, No.34]. Нові аргументи на користь датування X ст. див.: Cutler 1995, с.605-613.

⁴⁵⁸ Приклади зображення коронації Романа IV Діогена і Євдокії на монетах див.: Kalavrezou-Maxeiner 1977, іл.6; Glory 1997, cat.no 1471. Аналогічна композиція трапляється і на печатках цього імператора [Kalavrezou-Maxeiner 1977, іл.5,7].

⁴⁵⁹ Христос коронує імператора Михаїла VII Дуку і Марію [СПЭ 1984, cat.no 39].

⁴⁶⁰ Христос коронує імператора Никифора III Вотанаїта (Михаїла VII Дуку) та Марію [Spatharakis 1976, с.107-118; Glory 1997, cat.no 143]. Див. прим. 286.

⁴⁶¹ Kämpfer 1978, с.123; Пуцко 1994, с.15; Smirnova 2001, с.12; Smorag Różycka 2003, с.87, 103.

⁴⁶² Христос в мандорлі коронує західного імператора Генріха III (1046–1056) та Агнесу. По центру кожного боку обрамлення – символи Євангелістів, закомпоновані в кола. Рукопис датують сер. XI ст. [Goldsmith 1928, Taf.63; Schramm 1928, с.205-206, іл.101a]. Ф. Кемпфер вказує на подібну композицію на арк. 2v Євангелія з монастирської бібліотеки Ескориалу (Codex Aureus), де західний імператор Конрад II (1027–1039) та Гізела зображені навколішках перед Христом [Kämpfer 1978, с.123]. Щоправда, це не сцена коронації. Рукопис датують сер. XI ст. [Goldsmith 1928, Taf.57; Schramm 1928, с.205, іл.97 a, b].

⁴⁶³ Композиція поділена на дві частини. У верхній зображено сцену коронації західного імператора Генріха II (1014–1024) та Кунігунди, яких супроводжують до престолу Христа Апостоли Петро і Павло. В нижній частині зображені персоніфікації підвладних земель. Рукопис датують 1002–1014 pp. Детально див.: Schramm 1928, с.197, іл. 81.

візантійські зразки, komponуючи їх відповідно до задуму замовниці, яка очевидно була знайома із західним іконографічним матеріалом і підказала відповідні доповнення до візантійської схеми⁴⁶⁴. Складна іконографія композиції Гертрудиної мініатюри є опосередкованим доказом того, що вибір схеми подвійної коронації (а звідси – поява образу жінки Ярополка) був результатом не механічного запозичення, а спеціального задуму.

І. Калаврезу-Максейнер, вивчивши обставини створення відомих візантійських зображень подвійної коронації, дійшла висновку, що поява в них образу імператриці, який не був *“усталеним аспектом офіційної візантійської іконографії”*, завжди мала виняткову причину, пов’язану із *“нерегулярністю передачі влади”* новому правителю⁴⁶⁵. Тобто образ імператриці з’являвся в сцені коронації лише тоді, коли він, слугуючи цілям політичної пропаганди, підкріплював легітимність влади імператора. Показовий приклад, який детально обговорює І. Калаврезу-Максейнер, – рельєф з колекції музею Клюні в Парижі, що зображає коронацію західного імператора Оттона II (973–983) та Теофано, племінниці візантійського імператора Йоанна I Цимисхія (969–976) <іл.97>. Рельєф датований точно на підставі присутнього в інскрипції поруч з імператорським титулом Оттона II розширення *“ROMANORUM”*, прийнятим 982 р. за рік до смерті Оттона⁴⁶⁶. Це розширення належало титулатурі візантійських василевсів, засвідчуючи їхнє монопольне право на володіння колишньої Римської імперії⁴⁶⁷. Оттон II вів щодо візантійських володінь в Італії агресивну політику, тож розширення *“ROMANORUM”* при його імператорському титулі було виявом ідеологічної експансії щодо спадщини Римської імперії. Візантійське походження Теофано відіграло вагомий роль в обґрунтуванні легітимності цих претензій, відтак появу її образу в сцені коронації Оттона II пов’язують саме з цим політичним контекстом⁴⁶⁸.

Та чи можна подібну логіку застосувати для пояснення появи образу Кунігунди у сцені коронації Ярополка на арк. 10v Псалтиря Егберта? Родичі Кунігунди допомагали київській князівській сім’ї під час вигнання у 1070-х роках. На зустріч з королем Генріхом IV Ізяслав прибув у супроводі маркграфа Дедо, вітчима Кунігунди, а потім проживав під його опікою⁴⁶⁹. Крім того, Адела, мати Кунігунди, могла допомогти влаштувати

⁴⁶⁴ Детально див.: Sauerland, Haseloff 1901, с.175-176; Кондаков 1906, с.28-32; Айналов 1936, с.11; Wessel 1978, с.848-849; Smirnova 2001, с.12-13; Smorag Różycka 2003, с.75-110.

⁴⁶⁵ Kalavrezou-Maxeiner 1977, с.317.

⁴⁶⁶ Про цю пам’ятку див.: Schramm 1928, с.191; Glory 1997, cat.no 337.

⁴⁶⁷ Про титулування візантійських імператорів див. зокрема: Laurent 1940, с.192-217.

⁴⁶⁸ Kalavrezou-Maxeiner 1977, с.316.

⁴⁶⁹ Див. свідчення “Анналів” Ламберта Херсфельдського під 1075 р. [MGH, T.V. с.219].

поїздки Ярополка Ізяславича до Риму, адже була племінницею папи Стефана X (1057–1058), який в часи свого урядування опікував кардинала Гільдебранда (майбутнього папу Григорія VII)⁴⁷⁰. Проте, окрім цих “особистих” чинників, у справі коронації Ярополка чимало важили глобальні плани Григорія VII, який змагав до поширення духовної влади над володарями християнської світу⁴⁷¹. Коронація Ярополка в Римі відбулась незалежно від факту його одруження з Кунігундою, тому присутність її образу в сцені коронації на арк. 10v Псалтиря Егберта не пов’язана з обґрунтуванням легітимності влади Ярополка.

Інша можливість пояснення причини появи образу Кунігунди в Гертрудиній мініатюрі випливає з асоціативного зв’язку між іконографічною схемою подвійної коронації та візантійським шлюбним обрядом, під час якого на голови нареченого і нареченої покладалися шлюбні корони⁴⁷². Репрезентація цього звичаю у мистецтві середньовізантійського періоду відома за мініатюрами рукопису XII ст. “Хроніки” Йоанна Скілиці з Національної бібліотеки в Мадриді (Vitr. 26-2). Ч. Уолтер вказує на дев’ять сцен, які зображують шлюбну церемонію, чотири з них відтворюють момент покладання шлюбних корон⁴⁷³. Наприклад, на арк. 125r зображено Константина VII та Олену, які підходять до патріарха, схиливши голови, а той торкається їхніх корон <іл.105>⁴⁷⁴. Поруч зроблено інскрипцію “ο γάμος” (“шлюб”)⁴⁷⁵. Подібно до подвійної коронації в мініатюрах візантійських Псалтирів зображали сцену шлюбу біблійного царя Давида з Мелхолою [1Цар 18:27] – корони на голови подружжя покладає Саул, батько нареченої <іл.106>⁴⁷⁶. Нагадаємо: у візантійському мистецтві образ Давида використовувався для алегоричного прославлення сучасної імператорської влади, тому згадану сцену можна розглядати в контексті імператорської іконографії. Сцена, схожа до подвійної коронації, зустрічається також в оздобленні

⁴⁷⁰ На тій підставі Т. Міхаловська припускає, що Кунігунда супроводжувала Ярополка в його поїздки до Риму [Michałowska 2001, с.158]. Проти цього свідчить відсутність згадок про Кунігунду в листі папи Григорія VII до Ізяслава.

⁴⁷¹ Ziegler 1947, с.396-397.

⁴⁷² Цей античний звичай був асимільований в обрядовості візантійської церкви і залишається складовою сучасного православного шлюбного обряду. Згідно з тлумаченням Йоанна Златоуста, шлюбні корони символізують перемогу подружжя над плотськими втіхами. Про візантійський шлюбний обряд детально див.: Walter 1982, с.121-125; Vikan 1990, с.152; Meyendorff 1990, с.104-105.

⁴⁷³ Walter 1982, с.121.

⁴⁷⁴ Vikan 1990, іл.1.

⁴⁷⁵ Sophocles 1900, с.324.

⁴⁷⁶ Напр., мініатюри на арк. 2v та 449r датованого сер. XI ст. Псалтиря з Апостольської бібліотеки Ватикану (Vat. gr. 752) [Kalavrezou, Trahoulia, Sabar 1993, іл.16, 18; Walter 1979, с.85-86].

візантійських шлюбних перснів VI-VII ст. – зображений в центрі Христос, іноді разом із Богородицею, покладає корони на голови подружжя <іл.107>⁴⁷⁷. На зв'язок іконографії подвійної коронації та шлюбу вказує і термінологія. В супровідних інскрипціях до деяких зображень подвійних коронацій жест Христа означається дієсловом “στέφω”⁴⁷⁸. Як і його слов'янські відповідники, наприклад, *укр.* “вінчаю”, воно має подвійне значення, оскільки може стосуватись водночас акту інвеститури і поєднання наречених у шлюб⁴⁷⁹.

Хоча не існує доказів того, що схема подвійної коронації виникла під впливом звичаю покладання шлюбних корон на голови подружжя⁴⁸⁰, однак також очевидно і те, що ці сцени, асоціюючись з покладанням шлюбних корон, репрезентували саму сутність шлюбу – ідею єдності, поєднання двох в одне. Коли йшлося про міждинастичні подружжя, ця ідея набувала політичного значення. Тут слід повернутися до вищезгаданого прикладу рельєфу з колекції Музею Клоні <іл.97>. Рельєф був виконаний через де-

⁴⁷⁷ Напр., на восьмигранному щитку датованого VII ст. персня з колекції Дамбартон Оакс зображено Христа і Богородицю, які покладають корони на голови нареченого і нареченої [Ross 1965, no. 69]. Інші приклади див.: Vikan 1990, с.157. Г. Вікан розцінює появу зображення Христового благословення подружжя як свідчення того, що в свідомості візантійського суспільства щасливий шлюб вважали не так досягненням подружжя, як даром Божим [Vikan 1990, с.163].

⁴⁷⁸ Окрім “στέφω”, також використовується дієслово “εὐλοῶ” (“благословляю”). А. Грабар пояснює, що “*ці різні терміни не приховують за собою дві незалежні символічні теми, а просто окреслюють: перший – фізичний рух, а другий – моральний сенс тієї ж символічної дії*” [Грабар 2000 (1936), с.133]. Порівн.: Magdalino, Nelson 1982, с.140, прим.33.

⁴⁷⁹ Sophocles 1900, с.1010.

⁴⁸⁰ Г. Вікан звернув увагу на те, що у візантійських описах шлюбної церемонії і в мініатюрах “Хроніки” Йоанна Скіліци з Національної бібліотеки в Мадриді (Vitr. 26-2) чітко розрізняють імператорські стери та шлюбні корони [Vikan 1990, с.145]. Важливо зазначити, що у відомих сценах подвійної коронації, зокрема, і в Псалтирі Егберта не зображаються шлюбні корони. Навіть більше, існує очевидний генетичний зв'язок між сценами подвійної коронації та сценами, в яких імператор коронується без своєї дружини [Walter 1982, с.124]. Тому в історіографії поширена теза, що збережені приклади “символічних” сцен подвійної коронації не були безпосередньо пов'язані зі шлюбними церемоніями, а, як приміром вважає А. Грабар, виражали “*значно загальнішу та значно абстрактнішу ідею*”, сенс якої полягав у богоданності влади [Грабар 2000 (1936), с.134]. Аналогічну тезу обґрунтовує І. Калаврезу-Максейнер, зазначаючи, що в сценах подвійної коронації “*тема шлюбу очевидно присутня*”, однак вона “*мені важлива*”, ніж “*легітимний статус імператора, наданий йому через коронацію*” [Kalavrezou-Maxeiner 1977, с.315]. Натомість Ч. Уолтер, вказуючи на складність розрізнення значення сцени подвійної коронації як інвеститури чи як шлюбу, обґрунтовує рівноважність цих двох значень [Walter 1979, с.91; Walter 1982, с.123-124].

сять років після шлюбу Оттона II та Теофано, тому немає підстав вбачати тут символічної сцени їхнього одруження, і все ж через формальну асоціацію зі шлюбною церемонією композиція репрезентує поєднання Оттона II та Теофано. Замовником рельєфу був Йоанн Філагат⁴⁸¹, прихильник ідеї “*renovatio imperii Romani*” (“*відновлення Римської імперії*”) через воз’єднання Візантії та Заходу під егідою Христа⁴⁸². Це дає підстави вбачати в композиції рельєфу персоніфікований символ такого возз’єднання.

Між композицією мініатюри на арк. 10v Псалтиря Егберта та шлюбом Ярополка і Кунігунди також не існувало безпосереднього зв’язку, адже шлюб відбувся ще на поч. 1070-х років⁴⁸³, задовго до виконання мініатюри. Відтак, мініатюра не зображає шлюб Ярополка та Кунігунди, проте репрезентує їхнє поєднання. Історичний контекст створення мініатюри дозволяє висловити здогад про те, якого значення цьому могла надавати Гертруда. В той час, коли виконувалися доповнення до Псалтиря Егберта, антипапа Климент III (1080–1100) вів із київським митрополитом Йоанном II (до 1077–1089) переговори з приводу питання єдності Церкви⁴⁸⁴. Про заангажованість Гертруди в цій проблематиці свідчить її прохання “*pro pace et unitate Ecclesiae Sanctae*” (“*за мир та возз’єднання Святої Церкви*”), висловлене в молитві на арк. 206v–208v Псалтиря Егберта⁴⁸⁵. Треба також звернути увагу, що в сцені коронації на арк. 10v княжу пару до престолу Христа супроводжують Апостол Петро, перший єпископ Риму і візантійська імператриця св.Ірина, захисниця православ’я в період іконоборства <іл.69>⁴⁸⁶. Чи могла, отже, сцена спільної коронації Ярополка та Кунігунди символізувати для Гертруди відновлення єдності Церкви? Ця глобальна ідея

⁴⁸¹ Замовник зображений в проскінезі під ногами Оттона II. Ідентифікацію особи замовника обґрунтував Н. Шрамм [Schramm 1928, с.191].

⁴⁸² Про цю ідею див., напр.: Lafontaine-Dosogne 1995, с.212.

⁴⁸³ Назаренко 2001, с.526-527.

⁴⁸⁴ Переговори датують не раніше 1084, але не пізніше 1086 рр. [Назаренко 2001, с.545-546]. Текст послання київського митрополита Йоанна II (бл.1077–1089), яке було відповіддю на незбережений лист антипапи Климента III (1080–1100), опубліковано: Послание 1854. Важливо зауважити, що митрополит Йоанн брав участь у похорні Ярополка (див. прим. 324).

⁴⁸⁵ Цей фрагмент як маніфестація ідеї об’єднання Церкви вже привертав увагу в історіографії див.: Ziegler 1947, с.395.

⁴⁸⁶ Н. Кондаков ототожнив св.Ірину, зображену на Гертрудиній мініатюрі, із мученицею, яка жила в III ст. [Кондаков 1906, с.31]. Натомість М. Мур’янов ідентифікує її як канонізовану візантійську імператрицю Ірину (797–802) [Murjanoff 1972, с.369-373]. Таку ж ідентифікацію пропонує М. Сморог Ружицька [Smorag Różycka 2003, с.106]. М. Мур’янов звертає особливу увагу на значення імені Ірина, що з грецької означає “мир”, для інтерпретації змісту Гертрудиної мініатюри в контексті “*унійних ідей*” [Murjanoff 1972, с.372].

була пов'язаною з особистою долею княгині, яка свою юність провела на католицькому Заході, а, взявши шлюб з Ізяславом Ярославичем, потрапила у візантинізоване середовище княжого Києва. Гертруда залишилась католичкою, про що свідчить латинська (а не грецька чи старослов'янська) мова молитов, їхні латинські джерела й додаток "*filioque*" в Символі Віри на арк. 13v Псалтиря Егберта. Проте молитви до св.Олени, матері імператора Константина, з яким Гертруда порівнює свого сина Ярополка⁴⁸⁷, візантійські джерела іконографії мініатюр, зв'язки з Києво-Печерським монастирем засвідчують, що в її духовному житті важливу роль відігравало також православ'я.

Коли після вигнання з київського престолу Ізяслав Ярославич разом із Гертрудою та Ярополком шукали на Заході засобів повернення влади, вони також прагнули здобути Господню опіку, яка б вирішила складні життєві проблеми і змінила їхню долю на краще. А до цієї мети вели не лише православні шляхи. Папа Григорій VII втрутився в конфлікт "духовною зброєю" авторитету Апостольського престолу, і сім'я Ізяслава врешті повернулася до Києва. Ця "духовна зброя", втім, була загостреною з двох боків. Григоріанська "*Respublica Christiana*" ("*Християнська республіка*") потребувала навернення в католицьку віру східних християн, відтак "*fidelitas*" ("*вірність*"), яку син Ізяслава та Гертруди 1075 р. виявив Апостолу Петрові, могла передбачати зміну релігійного курсу Київської держави з Константинополя на Рим⁴⁸⁸. Коронація Ярополка, отже, символізувала не лише здобуття влади, але й духовний союз київської княжої сім'ї зі світом західного християнства⁴⁸⁹. Хоча після повернення Ізяслава на київський престол жодної церковної реформації не відбулося, проте бл. 1085 р., коли Ярополк відважився на боротьбу за батьківську спадщину, ця ідея могла знову стати актуальною. Через несприятливі обставини від неї залишився тільки поодинокий і гіпотетичний відголос в композиції мініатюри на арк. 10v Псалтиря Егберта.

⁴⁸⁷ Про ці порівняння див. зокрема: Michałowska 1995, с.83; Smirnova 2001, с.10.

⁴⁸⁸ Див. зокрема: Ziegler 1947, с.398-399; Власто 2004 (1970), с.337. Принагідно треба також вказати на свідчення "Хроніки" Сігеберта Жамблузького, автор якої під 1073 р., оповідаючи про конфлікт між Ярославичами, зазначає, що коли Ізяслав просив у німецького короля Генріха IV підтримки для повернення на київський престол, то обіцяв тому підпорядкувати "*regnum Russorum*" ("*Руське королівство*") [MGH, T.VI. с.362].

⁴⁸⁹ Оскільки Ярополка коронує Христос, то М. Мур'янов розцінює це як символ суверенності княжої влади, її незалежність як від Риму, так і Візантії [Murjanoff 1972, с.373].

Висновки

Серед доповнень до Псалтиря Егберта (Національний Археологічний музей в Чивідале дель Фріулі, Ms. CXXXVI), виконаних на замовлення Гертруди, дружини київського князя Ізяслава Ярославича (1054–1068, 1069–1073, 1077–1078), лише дві мініатюри – на арк. 5v та 10v – містять княжі портрети.

Гертрудині доповнення до Псалтиря Егберта було виконано після смерті її чоловіка Ізяслава (1078), проте до смерті її сина Ярополка-Петра (1086). Зміст деяких молитов, а також вірогідне київське походження мініатюр дають підстави уточнити нижню хронологічну межу до 1085 р.

В основі композиції мініатюри на арк. 5v двофігурна схема – Гертруда в чолобитному поклоні (проскінезі) перед Апостолом Петром. Проскінеза Гертруди символізує її вшанування Апостола Петра, присвяту йому доповнень до рукопису, а також молитву. Молитовний аспект змісту композиції підкреслюють тексти, написані обабіч мініатюри. Молитва, що праворуч, містить покайні мотиви. Це вказує, що проскінеза Гертруди також символізує покайння. Гертруда молиться не лише за себе, але і за свого сина Ярополка, чия постать зображена на мініатюрі праворуч. Молитва на арк. 30r, в якій Гертруда оповідає про гріхи Ярополка, пояснює цей аспект значення композиції.

В інскрипції над образом Ярополка до його імені по-грецьки дописано епітет “ο ΔΙΚΑΙΟΣ”, що має два близькоспоріднені значення – “праведний” та “справедливий”. Цей епітет характеризує Ярополка як праведника, а його молитовний жест символізує надію на визволення від утисків і спасіння.

Епітет “ΔΙΚΑΙΟΣ” також дає ключ до ідентифікації ще одного персонажа, зображеного на мініатюрі – постаті жінки у візантійських імператорських шатах, яка торкається плечей Ярополка. Усталена в історіографії ідентифікація цієї постаті як дружини Ярополка безпідставна. Порівняльні іконографічні матеріали свідчать, що це ймовірно персоніфікація чесноти “ΔΙΚΑΙΟΣΥΝΗ” (“*Праведність/Справедливість*”). Поява епітета “ΔΙΚΑΙΟΣ” та персоніфікації Праведності/Справедливості пов’язана з політичною ситуацією 1085 р., коли Ярополк повстав проти київського князя Всеволода Ярославича (1078–1093). Причиною конфлікту була несправедлива політика щодо Ярополка та його претензії на київський стіл. 1075 р. в Римі Ярополк одержав королівство свого батька Ізяслава від престолу Апостола Петра з рук папи Григорія VII (1073–1085). Композиція мініатюри на арк. 5v репрезентує апеляцію Ярополка та Гертруди по справедливість до Апостола Петра.

Ідею розвинуто в композиції іншої Гертрудиної мініатюри Псалтиря Егберта. На арк. 10v зображено сцену інвеститури: Христос коронує Ярополка та його дружину Кунігунду. Мініатюра не відтворює історичної події ко-

ронації Ярополка в Римі, проте декларує королівське право Ярополка та божественне походження його влади. Така декларація була актуальною в обставинах конфлікту з київським князем Всеволодом. Оскільки Христос лише тримає корону над головою Ярополка, то здобуття влади потрактовано як майбутню подію.

В мініатюрі на арк. 10v присутні іконографічні елементи теофанічного сюжету “Христос у Славі”. В структурі рукопису їй передують ще дві композиції христологічної тематики: “Різдво” (арк. 9v) та “Розп’яття” (арк. 10r). Сцена коронації Ярополка, отже, окрім політичного, має також есхатологічний сенс, символізуючи уготоване йому спасіння.

Ярополк коронується разом зі своєю дружиною Кунігундою. У візантійській іконографії подібні сцени подвійної коронації символізували важливість ролі жінок в успадкуванні влади. Втім, немає доказів того, що особа Кунігунди підкріплювала легітимність влади Ярополка. Пояснення причини появи її образу полягає в асоціативному зв’язку між іконографічною схемою подвійної коронації та візантійським шлюбним обрядом, під час якого на голови нареченого й нареченої покладали шлюбні корони. Між виконанням мініатюри на арк. 10v Псалтиря Егберта та шлюбом Ярополка й Кунігунди не існувало безпосереднього зв’язку, тому мініатюра не зображає самого шлюбу, хоча репрезентує його головну ідею – ідею поєднання. У цьому поєднанні княжу пару супроводжують: Апостол Петро, перший єпископ Риму, і візантійська імператриця св.Ірина, захисниця православ’я в період іконоборства. Відтак, композиція мініатюри на арк. 10v могла символізувати для Гертруди ідею об’єднання Церкви, про що княгиня, зокрема, просила у своїх молитвах. У такому еклезіальному контексті коронація Ярополка також символізує духовний союз київської княжої сім’ї зі світом західного християнства.

Бібліографія

Аверинцев 1972

Аверинцев С.С. К уяснению надписи над конхой центральной апсиды Софии Киевской // Древнерусское искусство. Художественная культура домонгольской Руси. – Москва, 1972. – С. 25-49.

Айналов 1917

Айналов Д. К вопросу о строительной деятельности св.Владимира // Сборник в память святого и равноапостольного князя Владимира. – Петроград, 1917. – Вып. 1. – С. 21-39.

Айналов 1936

Айналов Д.В. К истории древнерусской литературы // Труды отдела древнерусской литературы Института литературы Академии наук СССР. – 1936. – Т. 3. – С. 5-25.

Айналов, Редин 1889

Айналов Д., Редин Е. Киево-Софийский собор. Исследование древней мозаической и фресковой живописи. – Санкт-Петербург, 1889.

Акентьев 1995

Акентьев К.К. Мозаики Киевской Софии и “Слово” митрополита Илариона в византийском литургическом контексте // Литургия, архитектура и искусство византийского мира: Труды XVIII Международного конгресса византистов (Москва, 8-15 августа 1991 г.) и другие материалы, посвященные памяти о.Иоанна Мейендорфа. – Санкт-Петербург, 1995. – С. 75-94. [Византинороссика, 1]

Александрович 2000

Александрович В. Рец. на кн.: Никитенко Н.Н. Русь и Византия в монументальном комплексе Софии Киевской. К., 1999 // Вісник Львівського Університету. Серія історична. – 2000. – Вип. 35-36. – С. 647-651.

Александрович 2003

Александрович В. Проблема інтерпретації групового портрета княжої родини в головній наві Софійського собору // Софійські читання. Проблеми та досвід вивчення, захисту, збереження і використання архітектурної спадщини: Матеріали Перших науково-практичних Софійських читань (Київ, 27-28 листопада 2002 р.). – К., 2003. – С. 14-16.

Алеппский 1897

Путешествие Антиохийского патриарха Макария в Россию в половине XVII в., описанное его сыном, архидиаконом Павлом Алеппским / Перев. с араб. Г. Муркоса по рукописи Московского главного архива иностранных дел. – Москва, 1897. – Вып. 2. Кн. 4.

Ангелов 1977

Ангелов Б.Ст. Похвала царю Симеону // Изборник Святослава 1073 г.: Сб. статей / Отв. ред. Б.А. Рыбаков. – Москва, 1977. – С. 247-256.

Ангелов 1980

Ангелов Б.Ст. Из историята на руско-българските литературни връзки. – София, 1980. – Кн. 2.

Антонова, Мнева 1963

Антонова В.И., Мнева Н.Е. Каталог древнерусской живописи. Опыт историко-художественной классификации. – Москва, 1963. – Т. 1: XI–нач. XVI в.

Аріньюн 1995

Аріньюн Ж.-П. Дипломатичні зв'язки між Візантією та Руссю з 840 по 1043 рр. // Хроніка 2000. – 1995. – Вип. 2-3. – С. 30-38.

Архипова 2001

Архипова Е.И. О месте погребения Ярослава Мудрого (проблема княжеской усыпальницы) // Российская археология. – 2001. – № 1. – С. 37-44.

Асеев 1980

Асеев Ю.С. К вопросу о времени основания Киевского Софийского собора // Советская археология. – 1980. – № 3. – С. 128-141.

Асеев 1987

Асеев Ю. Портрет родини Ярослава Мудрого в Софії Київській // Образотворче мистецтво. – 1987. – № 1. – С. 28-30.

Барац 1916

Барац Г.М. Источники “Слова о Законе и Благодати” и Евангелистой песни. К вопросу о еврейском элементе в древнерусской литературе. – К., 1916.

Бегунов 1983

Бегунов Ю.К. Выборочный библиографический список литературы об Изборнике 1073 года // Изборник Святослава 1073 года. Научный аппарат факсимильного издания. – Москва, 1983. – С. 75-79.

Беляев 1892

Беляев Д.Ф. Ежедневные приемы Византийских царей и праздничные выходы их в храм св.Софии в IX-X вв. // Записки Императорского русского археологического общества. – 1892. – Т. 6. – Вып. 1-2. Новая серия. – С. I-XLVIII, 1-277.

Белецкий 1960

Белецкий А.А. Греческие надписи на мозаиках Софии Киевской // Лазарев В.Н. Мозаики Софии Киевской. С приложением статьи А.А. Белецкого о греческих надписях на мозаиках. – Москва, 1960. – С. 159-192.

Бибиков 1990

Бибиков М.В. Сравнительный анализ состава “Изборника Святослава 1073 г.” и его византийских аналогов // Византийский временник. – 1990. – Т. 51. – С. 92-102.

Бибиков 1996

Бибиков М.В. Византийский прототип древнейшей славянской книги (Изборник Святослава 1073 г.). – Москва, 1996.

Быкова 1983

Быкова Г.З. Техничко-технологические особенности рукописи Изборника 1073 г. // Древнерусское искусство. Рукописная книга. – Москва, 1983. – Сб. 3.– С. 101-108.

Бычков 1995

Бычков В.В. Русская средневековая эстетика XI- XVII века. – Москва, 1995.

Бобринский 1901

Бобринский А. Киевские миниатюры XI в. и портрет князя Ярополка Изяславича в Псалтыри Егберта архиепископа Трирского // Записки Императорского русского археологического общества. – 1901. – Т. 12. – Вып. 1-2. Новая серия. – С. 351-371.

Богусевич 1966

Богусевич В.А. Книжкова мініатюра // Історія українського мистецтва. – К., 1966. – Т. 1: Мистецтво найдавніших часів та епохи Київської Русі. – С. 341-356.

Болховитинов 1825

[Болховитинов Е.] Описание Киево-Софийского собора и Киевской иерархии с присовокуплением разных грамот и выписок, объясняющих оное, также планов и фасадов константинопольской и киевской Софийской церкви и Ярославова надгробия. – К., 1825.

Брунов 1927

Брунов Н.И. К вопросу о первоначальном виде древнейшей части Киевской Софии // Известия Государственной академии истории материальной культуры. – 1927. – Т. 5. – С. 135-138.

Висоцький 1967

Висоцький С.О. Про портрет родини Ярослава Мудрого у Софійському соборі в Києві // Вісник Київського університету. Серія історії та права. – 1967. – № 8. – Вип. 1. Археологія та архівознавство. – С. 35-44.

Высоцкий 1966

Высоцкий С. Древнерусские надписи Софии Киевской XI–XIV вв. – К., 1966. – Вып. 1.

Высоцкий 1976

Высоцкий С.А. Средневековые надписи Софии Киевской. (По материалам граффити XI–XVII вв.). – К., 1976.

Высоцкий 1989

Высоцкий С.А. Светские фрески Софийского собора в Киеве. – К., 1989.

Высоцкий 1991

Высоцкий С.А. Древнерусская историческая тема в светской живописи Софийского собора в Киеве // Южная Русь и Византия: Сб. науч. трудов к XVIII конгрессу византистов. – К., 1991. – С. 5-12.

Власто 2004 (1970)

Власто А.П. Запровадження християнства у слов'ян. Вступ до середньовічної історії / Перекл. з англ. Р. Ткачука, Ю. Тереха. – К., 2004. (Vlasto A.P. The Entry of the Slavs into Christendom. An Introduction to the Medieval History of the Slavs. – Cambridge, 1970).

Войтович 2000

Войтович Л.В. Князівські династії Східної Європи (кін. IX – поч. XVI ст.). Склад, суспільна і політична роль. Історико-генеалогічне дослідження. – Львів, 2000.

Гильгендорф 1981

Гильгендорф И. Комплексное исследование фрески группового портрета Ярослава Мудрого в Киевской Софии // Искусство. – 1981. – № 10. – С. 65-67.

Глазырина, Джаксон, Мельников 1999

Глазырина Г.В., Джаксон Т.Н., Мельников Е.А. Скандинавские источники // Древняя Русь в свете зарубежных источников. – Москва, 1999. – С. 408-562.

Голубев 1898

Голубев С. Киевский Митрополит Петр Могила и его сподвижники (Опыт церковно-исторического исследования). – К., 1898. – Т. 2.

Горский 1844

Горский А.В. Памятники духовной литературы времен великого князя Ярослава I. – Москва, 1844.

Грабар 2000 (1936)

Грабар А. Император в византийском искусстве / Перев. с франц. Ю.Грейдина. – Москва, 2000. (Grabar A. L'empereur dans l'art byzantin. Reserches sur l'art officiel de l'empire d'orient. – Paris, 1936.)

Грушевський 1902

Грушевський М.С. Київські мініатюри при Трірській Псалтирі // Записки наукового товариства імені Шевченка. – 1902. – Рік. 11. – Кн. 5. – Т. 49. – С. 1-11 (у розділі *Наукова хроніка*).

Грушевський 1992 (1905)

Грушевський М.С. Історія України-Руси. – Львів, 1992. – Т. 2: XI–XII в. (*Репринт 1905 р.*)

Данилевский 1999

Данилевский И.Н. Древняя Русь глазами современников и потомков (IX–XII вв.). – Москва, 1999.

Даркевич 1975

Даркевич В.П. Светское искусство Византии. Произведения византийского художественного ремесла в Восточной Европе X–XIII века. – Москва, 1975.

Джаксон 1994

Джаксон Т.Н. Исландские королевские саги о Восточной Европе (первая треть XI в.): Тексты, переводы, комментарии. – Москва, 1994.

Дорофиенко 1988

Дорофиенко И.П. О новом исследовании группового портрета семьи Ярослава Мудрого в Софийском соборе в Киеве // Древнерусское искусство. Художественная культура X–первой половины XIII вв. – Москва, 1988. – С. 135-142.

ДРГ 1851

Изображение в.к. Святослава Ярославича с его семейством // Древности российского государства. – Москва, 1851. – Отд. 4. Древние великокняжеские, царские, боярские и народные одежды, изображения и портреты. – С. 7-10.

ДРГ 1877

Древности российского государства. Киевский Софийский собор. – Санкт-Петербург, 1877. – Вып. 4.

Ернст 1926

Ернст Ф. Київська архітектура XVII віку // Київ та його околиця в історії і пам'ятках. Записок українського наукового товариства в Києві (тепер історичної секції Української академії наук). – К., 1926. – Т. 22. – С. 125-165.

Жданов 1904

Жданов И.Н. Слово о Законе и Благодати и Похвала кагану Владимиру // Сочинения И.Н. Жданова. – Санкт-Петербург, 1904. – Т. 1. – С. 1-80.

Жоливе-Леви 1988 (1987)

Жоливе-Леви К. Образ власти в искусстве эпохи македонской династии (867-1056) // Византийский временник. – 1988. – Т. 49. – С. 143-161. (Jolivet-Levy C. L'image du pouvoir dans l'art byzantin à l'époque de la dynastie macédonienne (867-1056) // Byzantion. – 1987. – № 57. – С. 441-447).

Жуковская 1977

Жуковская Л.П. Судьба книги, состояние и задачи изучения // Изборник Святослава 1073 г.: Сб. статей / Отв. ред. Б.А. Рыбаков. – Москва, 1977. – С. 5-31.

Залозецкий 1930

Залозецкий В.Р. Софійський собор у Києві і його відношення до візантійської архітектури // Записки чина св.Василія Великого. – 1930. – Т. 3. – С. 305-319.

Запаско 1995

Запаско Я.П. Пам'ятки книжкового мистецтва: Українська рукописна книга. – Львів, 1995.

Зимин 1963

Зимин А.А. Память и похвала Иакова Мниха и житие князя Владимира по древнейшему списку // Краткие сообщения института славяноведения. – 1963. – Вып. 37. – С. 66-75.

ИБВ 1977

Искусство Византии в собраниях СССР: Кат. выставки. / Авт.-сост. А.В. Банк, М.А. Бессонова. – Москва, 1977. – Т. 2: Искусство эпохи иконоборчества. Искусство IX–XII вв.

Изборник 1880

Изборник великого князя Святослава Ярославича 1073 года. Изданием члена учредителя Общества любителей древней письменности Т.С. Морозова. – Петербург, 1880.

Изборник 1983

Изборник Святослава 1073 года. Факсимильное издание. – Москва, 1983.

Калайдович 1824

Калайдович К. Иоанн Екзарх болгарский. Исследование, объясняющее историю славянского языка и литературы IX и X столетий. – Москва, 1824.

Каневский 1872

Каневский Т. Выходы византийских императоров в церковь св.Софии в праздники Рождества Христова и Богоявления // Труды Киевской духовной академии. – 1872. – Т. 2. – № 4-8. – С. 780-848.

Карабинов 1927

Карабинов И.А. “Наместная” икона древнего Киево-Печерского монастыря // Известия государственной Академии материальной культуры. – 1927. – Т. 5. – С. 102-113.

Каргер 1950

Каргер М.К. Археологические исследования Древнего Киева: Отчеты и материалы (1938-1947 гг.). – К., 1950.

Каргер 1954

Каргер М.К. Портреты Ярослава Мудрого и его семьи в Киевской Софии // История искусства: Ученые записки Ленинградского государственного университета. Серия исторических наук. – 1954. – Вып. 20. – № 160. – С. 143-180.

Каргер 1961

Каргер М.К. Древний Киев. Очерки по истории материальной культуры древнерусского города. – Москва; Ленинград, 1961. – Т. 2: Памятники киевского зодчества X–XIII вв.

Качуровська-Крюкова 1991

Качуровська-Крюкова Л. Егбертів кодекс X–XI століть та його українське оздоблення // Пам'ятки України. – 1991. – № 4. – С. 4-13.

Кондаков 1905

Кондаков Н.П. Иконография Господа Бога нашего Иисуса Христа. – Санкт-Петербург, 1905.

Кондаков 1906

Кондаков Н.П. Изображения русской княжеской семьи в миниатюрах XI века. – Санкт-Петербург, 1906.

Кондаков 1915

Кондаков Н.П. Иконография Богоматери. – Петроград, 1915. – Т. 2.

Коренюк 1994

Коренюк Ю. Розписи Софійського собору в Києві та деякі тенденції стилістичного розвитку в київському монументальному малярстві XI– першої чверті XII століть // Записки наукового товариства імені Т. Шевченка. Праці мистецтвознавчої секції. – 1994. – Т. 227. – С. 44-56.

Костюхина, Шульгина 1983

Костюхина Л.М., Шульгина Э.В. Изборник 1073 г.: палеографический анализ и реконструкция рукописи // Древнерусское искусство. Рукописная книга. – Москва, 1983. – Сб. 3. – С. 90-100.

Кресальний 1960

Кресальний М.Й. Софійський заповідник у Києві. Архітектурно-історичний нарис. – К., 1960.

Лазарев 1953

Лазарев В.Н. Живопись и скульптура Киевской Руси // История русского искусства. – Москва, 1953. – Т. 1. – С. 155-232.

Лазарев 1959

Лазарев В.Н. Новые данные о мозаиках и фресках Софии Киевской. Групповой портрет семейства Ярослава // Византийский временник. – 1959. – Т. 15. – С. 148-169.

Лазарев 1960

Лазарев В.Н. Мозаики Софии Киевской. С приложением статьи А.А. Белецкого о греческих надписях на мозаиках. – Москва, 1960.

Лазарев 1978 (1970)

Лазарев В.Н. Искусство средневековой Руси и Запад (XI-XV вв.) // Лазарев В.Н. Византийское и древнерусское искусство. Статьи и материалы. – Москва, 1978. – С. 227-296. (Лазарев В.Н. Искусство средневековой Руси и Запад (XI-XV вв.). – Москва, 1970.)

Лазарев 1983

Лазарев В.Н. Русская иконопись от истоков до начала XVI века. – Москва, 1983.

Лазарев 1986 (1947-1948)

Лазарев В.Н. История византийской живописи. – Москва, 1986. (Лазарев В.Н. История византийской живописи. – Москва, 1947. – Т. 1; Москва, 1948 – Т. 2.)

Лебединцев 1878

Лебединцев П. Возобновление Киево-Софийского собора в 1843-1853 гг. // Труды Киевской духовной академии. – 1878. – Т. 3. – № 8. – С. 364-403; Т. 4 – № 12. – С. 495-526.

Левочкин 1983

Левочкин И.В. Изборник Святослава 1073 года – памятник древнерусской культуры // Изборник Святослава 1073 года. Научный аппарат факсимильного издания. – Москва, 1983. – С. 9-15.

Лидов 1994

Лидов А.М. Схизма и византийская храмовая декорация // Восточнохристианский храм. Литургия и искусство / Ред. А.М.Лидов. – Санкт-Петербург, 1994. – С. 17-27.

Лидов 1996

Лидов А.М. Чудотворные иконы в храмовой декорации. О символической программе императорских врат Софии Константинопольской // Чудотворная икона в Византии и Древней Руси / Ред.-сост. А.М. Лидов. – Москва, 1996. – С. 44-75.

Литаврин 1972

Литаврин Г.Г. Война Руси против Византии 1043 года // Исследования по истории славянских и балканских народов. Эпоха средневековья. – Москва, 1972. – С. 178-222.

Лихачев 1945

Лихачев Д.С. Национальное самосознание Древней Руси. Очерки из области русской литературы XI–XVI в. – Москва; Ленинград, 1945.

Лихачев 1976

Лихачев Д.С. К вопросу о судьбе рукописи Изборника 1073 г. в XIV в. // Русско-болгарские фольклорные и литературные связи. – Ленинград, 1976. – Т. 1. – С. 42-44.

Лихачева 1983

Лихачева В.Д. Художественное оформление Изборника Святослава 1073 г. // Изборник Святослава 1073 года. Научный аппарат факсимильного издания. – Москва, 1983. – С. 68-74.

Лихачева, Любарский 1981

Лихачева В.Д., Любарский Я.Н. Памятники искусства в “Жизнеописании Василия” Константина Багрянородного // Византийский временник. – 1981. – Т. 42. – С. 171-183.

Логвин 1966

Логвин Г.Н. Мініатюри древнього кодексу // Мистецтво. – 1966. – № 6. – С. 29-30.

Логвин 1971

Логвин Г.Н. София Киевская. – К., 1971.

Логвин 1974

Логвин Г.Н. З глибин. Давня книжкова мініатюра XI–XVIII ст. – К., 1974.

Логвин 1977

Логвин Г.Н. К истории сооружения Софийского собора в Киеве // Памятники культуры. Новые открытия. Письменность. Искусство. Археология. Ежегодник 1977 г. – 1977. – С. 169-186.

Логвин 1988

Логвин Г. Таємниця ктиторських зображень у Софійському соборі в Києві // Образотворче мистецтво. – 1988. – № 4. – С. 20-21.

Логвин 2001

Логвин Г. Собор Святої Софії в Києві. – К., 2001.

Логвин, Міляєва, Свенціцька 1976

Логвин Г., Міляєва Л., Свенціцька В. Український середньовічний живопис – К., 1976.

Логвин 1988'

Логвин Н.Г. Первоначальный облик Десятинной церкви в Киеве // Древности славян и Руси. – Москва, 1988. – С. 225-230.

ЛР 1989

Літопис руський за Іпатським списком / Перекл. з давньорус. Л. Махновця. – К., 1989.

Малышевский 1878

Малышевский И. Евреи в южной Руси и Киеве в X-XII веках. Статья вторая // Труды Киевской духовной академии. – 1878. – Т. 3. – С. 427-504.

Медведев 1972

Медведев И.П. Империя и суверенитет в средние века (на примере истории Византии и некоторых сопредельных государств) // Проблемы истории международных отношений: Сб. статей памяти академика Е.В. Тарле. – Ленинград, 1972. – С. 412-424.

Мысливец 1973

Мысливец Й. Происхождение “Деисуса” // Византия, Южные славяне и Древняя Русь, Западная Европа. Искусство и культура: Сб. статей в честь В.Н. Лазарева. – Москва, 1973. – С. 59-63.

Міляєва 2000

Міляєва Л. Переддень бароко // Мистецтвознавство України. – 2000. – Вип. 1. – С. 27-48.

Молдован 1984

Молдован А.М. Слово о законе и благодати Илариона. – К., 1984.

Мясоедов 1925

Мясоедов В.К. Фрески Спаса-Нередицы. – Санкт-Петербург, 1925.

Назаренко 1986

Назаренко А.В. Родовой суверенитет рюриковичей над Русью (X–XI вв.) // Древнейшие государства на территории СССР: Материалы и исследования 1985 г. – Москва, 1986. – С. 149-157.

Назаренко 1999

Назаренко А.В. Западноевропейские источники // Древняя Русь в свете зарубежных источников. – Москва, 1999. – С. 259-407.

Назаренко 2001

Назаренко А.В. Древняя Русь на международных путях. Междисциплинарные очерки культурных, торговых, политических связей IX–XII веков. – Москва, 2001.

Наумова 1983

Наумова М.М. Пигменты миниатюр Изборника 1073 г. // Древнерусское искусство. Рукописная книга. – Москва, 1983. – Сб. 3. – С. 109-112.

Никитенко 1987

Никитенко Н.Н. Княжеский групповой портрет в Софии Киевской и время создания собора // Памятники культуры. Новые открытия. Письменность. Искусство. Археология. Ежегодник 1986. – 1987. – С. 237-244.

Никитенко 1991

Никитенко Н.Н. “Слово” Илариона и датировка Софии Киевской // Отечественная философская мысль XI-XVII вв. и греческая культура. – К., 1991. – С. 51-57.

Никитенко 1999

Никитенко Н.Н. Русь и Византия в монументальном комплексе Софии Киевской. Историческая проблематика. – К., 1999.

Нікітенко 2003

Нікітенко Н. Свята Софія Київська: історія в мистецтві. – К., 2003.

Овсійчук 1996

Овсійчук В.А. Українське малярство X–XVIII ст. Проблеми кольору. – Львів, 1986.

Овчинников 1986

Овчинников А.Н. “Пантелеймон” из ГМИИ и “Богоматерь Печерская” из ГТГ в свете реставрационного исследования // Русское искусство XI-XIII веков. – Москва, 1986. – С. 52-60.

Огієнко 1929

Історія церковно-слов'янської мови / Студії до української граматики. Видають І. Огієнко та Р. Смальстоцький. – Варшава, 1929. – Кн. 5: Найважливіші пам'ятки церковно-слов'янської мови. – Ч.1: Пам'ятки старослов'янські X-XI віків.

ОЕ 1988

Остромирово Евангелие 1056-1057 гг. Факсимильное воспроизведение. – Ленинград; Москва, 1988.

Орешников 1936

Орешников А.В. Денежные знаки домонгольской Руси. – Москва, 1936. [Труды Государственного исторического музея. Вып. 6]

Острогорский 1973

Острогорский Г.А. Эволюция византийского обряда коронования // Византия, Южные славяне и Древняя Русь, Западная Европа. Искусство и культура: Сб. статей в честь В.Н. Лазарева. – Москва, 1973. – С. 33-42.

Острогорський 2002 (1996)

Острогорський Г. Історія Візантії / Перекл. з нім. А. Онишка. – Львів, 2002. (Ostrogorsky G. Byzantinische Geschichte 324-1453. – München, 1996.)

Паломник 1899

Книга Паломник. Сказание мест Святых во Цареграде Антония Архиепископа Новгородского в 1200 году / Под. ред. Хр.М. Лопарева // Православный Палестинский сборник. – 1899. – Т. 18. – Вып. 3. – С. I-CXLIV, 1-94.

Петров 1905

Петров Н.И. Новооткрытый альбом рисунков достопримечательностей Киева 1651 года (Реферат читанный в заседаниях Общества 21 февраля и 21 марта 1905 года) // Труды Киевской духовной академии. – 1905. – Т. 2. – № 7. – С. 431-472.

Пиотровская 1977

Пиотровская Е.К. Летописец вскоре Константинопольского патриарха Никифора и Изборник Святослава 1073 г. // Изборник Святослава 1073 г.: Сб. статей / Отв. ред. Б.А. Рыбаков. – Москва, 1977. – С. 317-331.

ПКП 2001

Патерик Києво-Печерський. За редакцією, написаною 1462 року по Різдві Христовому печерським ченцем Касіаном / Упоряд., адапт. укр. мов., прим., дод. І.Жиленко. – К., 2001.

Подобедова 1977

Подобедова О.И. Изборник Святослава 1073 г. как тип книги // Изборник Святослава 1073 г.: Сб. статей / Отв. ред. Б.А. Рыбаков. – Москва, 1977. – С. 31-45.

Поляков 1986

Поляков А.И. Метод символической экзегезы в историософской теологии Илариона // Идеино-философское наследие Илариона Киевского. – Москва, 1986. – Ч. 2. – С. 58-83.

Поппе 1968

Поппе А.В. Русские митрополии Константинопольской Патриархии в XI столетии // Византийский временник. – 1968. – Т. 28. – С. 85-108; Т. 29. – С. 95-104.

Послание 1854

Послание митрополита Иоана II / Пригот. к изд. В.И.Григоровичем // Ученые записки Второго отделения Императорской академии наук. – 1854. – Кн. 1. – Отд. 3: Памятники языка и словесности, их списки, чтения и объяснения. – С. 1-20.

Приселков 1913

Приселков М.Д. Очерки по церковно-политической истории Киевской Руси X–XII вв. – Санкт-Петербург, 1913. [Записки историко-филологического факультета Императорского Санкт-Петербургского университета. Ч. 116]

Прохоров 1881

Прохоров В.А. Материалы по истории русских одежд и обстановки жизни народной. – Санкт-Петербург, 1881. – Вып. 1.

Пуцко 1980

Пуцко В. Об источниках миниатюр Изборника Святослава 1073 г. // *Etudes balkaniques*. – 1980. – № 1. – С. 101-119.

Пуцко 1990

Пуцко В. Портретные изображения авторов и донотаров в древнеболгарской книге // *Paleobulgarica*/Старобългаристика. – 1990. – Т. 14. – № 4. – С. 68-83.

Пуцко 1994

Пуцко В.Г. Киевские миниатюры Кодекса Гертруды // Рукописна та книжкова спадщина України. Археографічні дослідження унікальних архівних та бібліотечних фондів. – К., 1994. – Вип. 2. – С. 13-21.

Раппопорт 1982

Раппопорт П.А. Русская архитектура X–XIII вв.: Каталог памятников. – Ленинград, 1982. [Археология СССР. Свод археологических источников. Вып. Е1-47]

Реутов 1996

Реутов А. До проблеми реконструкції Десятинної церкви // Церква Богородиці Десятинна в Києві. До 1000-ліття освячення. – К., 1996. – С. 32-34.

Рыбаков 1977

Рыбаков Б.А. “Оже ти собѣ не любо, то того и другу не твори” // Изборник Святослава 1073 г.: Сб. статей / Отв. ред. Б.А. Рыбаков. – Москва, 1977. – С. 217-220.

Рыдзевская 1978

Рыдзевская Е.А. Древняя Русь и Скандинавия в IX–XIV вв.: Материалы и исследования. – Москва, 1978.

Розенфельд 1899

Розенфельд А. Язык Святослава Изборника 1073 г. // Русский филологический вестник. – Варшава, 1899. – № 1. – С. 152-197.

Розов 1963

Розов Н.Н. Синодальный список сочинений Илариона – русского писателя XI века // Slavia. – 1963. – Roč. 32. – Ses. 2. – С. 141-175.

Розов 1977

Розов Н.Н. Книга Древней Руси XI–XIV вв. – Москва, 1977.

Сарабьянов 2003

Сарабьянов В.Д. Росписи Успенского собора Киево-Печерской лавры и их место в истории древнерусской живописи // Лаврский альманах. – 2003. – Вип. 11. – С. 97-117.

Свирин 1964

Свирин А.Н. Искусство книги Древней Руси XI–XVII вв. – Москва, 1964.

Северьянов 1922

Северьянов С.Н. Codex Gertrudianus // Сборник Отделения русского языка и словесности Российской Академии наук. – 1922. – Т. 99. – № 4. – С. 1-40.

Сычев 1977 (1929)

Сычев Н.П. Искусство Киевской Руси // Сычев Н.П. Избранные труды. – Москва, 1977. – С. 221-293. (Сычев Н.П. Искусство средневековой Руси // История искусства всех времен и народов. – Ленинград, 1929. – Т. 1).

СК 1984

Сводный каталог славяно-русских рукописных книг, хранящихся в СССР: XI–XIII вв. – Москва, 1984.

Скуленко 1936

Скуленко И. Реставрация бывшего Софиевского собора в Киеве // Советский музей. – 1936. – № 3. – С. 55-59.

Смирнов 1908

Смирнов Я.И. Рисунки Киева 1651 г. по копиям их конца XVIII века // Труды XIII археологического съезда в Екатеринославе 1905 г. – Москва, 1908. – Т. 2. – С. 197-512.

Смирнова 1998

Смирнова Э.С. Миниатюры XI в. в Кодексе Гертруды (Псалтыри архиепископа Эгберта из Трира), Чивидале, Национальный Археологический музей, cod. CXXXVI // Искусство рукописной книги. Византия. Древняя Русь: Тезисы докладов международной конференции (Москва, 17-19 ноября 1998 г.). – Санкт-Петербург, 1998. – С. 32-34.

Смирнова 2004

Смирнова Э.С. Миниатюры XI и начала XII в. в Молитвеннике княгини Гертруды. Программа, датировка, мастера // Древнерусское искусство. Искусство рукописной книги. Византия. Древняя Русь. – Санкт-Петербург, 2004. – С. 73-106.

Сотникова, Спасский 1983

Сотникова М.П., Спасский И.Г. Тысячелетие древнейших монет России: Сводный каталог русских монет X–XI веков. – Ленинград, 1983.

СПЭ 1984

Средневековые перегородчатые эмали из собрания Государственного музея искусств Грузии. – Тбилиси, 1984.

Срезневский 1895

Срезневский И.И. Материалы для словаря древнерусского языка по письменным памятникам. – Санкт-Петербург, 1895. – Т. 2.

Стерлингова 1988

Стерлингова И.А. Малый Сион из Софийского собора в Новгороде // Древнерусское искусство. Художественная культура X–первой половины XIII вв. – Москва, 1988. – С. 272-286.

ТАС 1871

Труды I археологического съезда в Москве 1869 г. – Москва, 1871. – Т. 1.

Толочко 1992

Толочко О.П. Князь в Древней Руси: власть, собственность, идеология. – К., 1992.

Толочко 1994

Толочко О. Русь: держава і образ держави. – К., 1994. [Історичні зошити Інституту історії України НАН України]

Толочко 1999

Толочко О. Два світи, два способи дискурсу. Рец. на кн.: Никитенко Н.Н. Русь и Византия в монументальном комплексе Софии Киевской. Историческая проблематика. К., 1999; Висоцький С.О. Київська писемна школа X–XII ст. Львів; Київ; Нью-Йорк, 1998 // Український гуманітарний огляд. – 1999. – Вип. 1. – С. 137-145.

Толочко 1998

Толочко О.П., Толочко П.П. Київська Русь. – К., 1998. [Україна крізь віки. Т. 4]

Толочко 1969

Толочко П. До історії будівництва “города Ярослава” та Софії Київської // Археологія. – 1969. – Т. 22. – С. 196-202.

Толочко 1996

Толочко П. Київська Русь. – К., 1996.

Тоцька 2003

Тоцька І. Софія Київська у XVII ст. // Софійські читання. Проблеми та досвід вивчення, захисту, збереження і використання архітектурної спадщини: Матеріали Перших науково-практичних Софійських читань (Київ, 27-28 листопада 2002 р.) – К., 2003. – С. 203-206.

Фрис 2003

Фрис В. Історія кириличної рукописної книги в Україні X–XVIII ст. – Львів, 2003.

Чередниченко 2003

Чередниченко А. Діяльність софійської комісії Української академії наук у 20-30-их роках XX ст. // Софійські читання. Проблеми та досвід вивчення, захисту, збереження і використання архітектурної спадщини: Матеріали Перших науково-практичних Софійських читань (Київ, 27-28 листопада 2002 р.) – К., 2003. – С. 207-213.

Шайтан 1927

Шайтан М. Германия и Киев в XI веке // Летопись занятий Постоянной историко-археологической комиссии за 1926 год. – 1927. – Вып. 1 (34). – С. 3-26.

Шевырев 1850

Поездка в Кирилло-Белозерский монастырь. Вакационные дни проф. С.Шевырева в 1874 г. – Москва, 1850. – Ч. 2.

Шевченко 2001 (1996)

Шевченко І. Україна між Сходом і Заходом. Нариси з історії культури до початку XVIII ст. / Авториз. перекл. з англ. М. Габлевич. – Львів, 2001. (Ševčenko I. Ukraine between East and West. Essays on Cultural History to the Early Eighteenth century. – Edmonton; Toronto, 1996).

Шмітт 2002 (1990)

Шмітт Ж.-К. Сене жести на середньовічному Заході / Перекл. з франц. Н. Колибіної. – Харків, 2002. (Schmitt J.C. La Raison des Gestes dans L'Occident Médiéval. – Paris, 1990).

Шульц 2002 (2000)

Шульц Г.Й. Візантійська літургія: свідчення віри та значення символів / Перекл. з нім. С. Матіяш. – Львів, 2002. (Schulz H.-J. Die byzantinische Liturgie: Glaubenszeugnis und Symbolgestalt. – Trier, 2000).

Щепкин 1927-1928

Щепкин В.Н. Миниатюра в русском искусстве дотатарского периода // Slavia. – 1927-1928. – Роѡ. 6. – С. 742-757.

Щепкина 1977

Щепкина М.В. Миниатюры Хлудовской Псалтыри. Греческий иллюстрированный кодекс IX века. – Москва, 1977.

Этингоф 2000

Этингоф О.Е. Образ Богоматери. Очерки византийской иконографии XI–XIII веков. – Москва, 2000.

Янин 1963

Янин В.Л. Русская княгиня Олисава-Гертруда и ее сын Ярополк // Нумизматика и эпиграфика. – 1963. – Т. 4. – С. 142-164.

Янин 1970

Янин В.Л. Актовые печати Древней Руси X–XV вв. – Москва, 1970. – Т. 1: Печати X–начала XIII вв.

Abraham 1902

Abraham Wl. Rec. na ks.: Sauerland N.V. und Haseloff. Der Psalter Erzbischof Egberts von Trier codex Gertrudianus in Cividale // Kwartalnik Historyczny. – 1902. – Roc. XVI. – S. 90-101.

Age 1979

Age of Spirituality. Late Antique and Early Christian Art. Third to Seventh Century / Ed. by K. Weitzmann. – New York, 1979.

Anastos 1978

Anastos M.V. Byzantine Political Theory: Its Classical Precedents and Legal Embodiment // The Past in Medieval and Modern Greek Culture / Ed. by S. Vryonis. – Malibu, 1978. – P. 13-54.

Barberi 2000

Barberi C. Il Salterio di Egberto nella storia degli studi // *Psalterium Egberti. Facsimile del ms.CXXXVI del Museo Archeologico Nazionale di Cividale del Friuli / a cura di C. Barberi.* – Friuli-Venezia Giulia, 2000. – P. 105-177.

Batowski 1930-1931

Batowski Z. Abraham von Westervelt, malarz holenderski XVII wieku i jego prace w Polsce // *Przegląd Historiji Sztuki.* – 1930-1931. – T. II. – Z. 3-4. – S. 115-129.

Bouras 1983

Bouras L. *The Griffin through the Ages.* – Athens, 1983.

Brubaker 1994

Brubaker L. To Legitimize an Emperor: Constantine and Visual Authority in the Eighth and Ninth centuries // *New Constantines. The Rhythm of Imperial Renewal in Byzantium, 4th–13th centuries. Papers from the Twenty-sixth Spring Symposium of Byzantine Studies (St.Andrews, March 1992) / Ed. by P. Magdalino.* – Cambridge, 1994. – P. 139-158.

Chadzidakis 1997

Chadzidakis N. *Hosios Loukas.* – Athens, 1997.

Charanis 1976

Charanis P. Imperial Coronation in Byzantium: Some New Evidence // *Byzantina.* – 1976. – Vol. 8. – P. 37-46

Cormack 1981

Cormack R. Interpreting the Mosaics of Saint Sophia at Istanbul // *Art History.* – 1981. – Vol. 4. – N 2. – P. 131-149.

Cormack 1994

Cormack R. The Emperor at St.Sophia: Viewer and Viewed // *Byzance et les images. Cycle de conférences organisé au musée du Louvre par le Service culturel du 5 octobre au 7 décembre 1992.* – Paris, 1994. – P. 223-253.

Cormack 2000

Cormack R. The Mother of God in the Mosaics of Hagia Sophia at Constantinople // *Mother of God. Representation of the Virgin in Byzantine Art / Ed. by M.Vassilaki.* – Athens; Milano, 2000. – P. 107-123.

Ćurčić 1995

Ćurčić S. Some Use (and Reuse) of Griffins in Late Byzantine Art // *Byzantine East, Latin West. Art-Historical Studies in Honor of Kurt Weitzmann.* – Princeton, 1995. – P. 598-599.

Cutler 1975

Cutler A. *Transfigurations: Studies in the Dynamics of Byzantine Iconography.* – Pennsylvania, 1975.

Cutler 1987

Cutler A. Under the Sign of Deesis: On the Question of Representativeness in Medieval Art and Literature // *Dumbarton Oaks Papers.* – 1987. – Vol. 41. – P. 145-154.

Cutler 1995

Cutler A. The Date and Significance of the Romanos Ivory // *Byzantine East, Latin West. Art-Historical Studies in Honor of Kurt Weitzmann.* – Princeton, 1995. – P. 605-613.

Dargon 1974

Dargon G. Naissance d'une capitale: Constantinople. – Paris, 1974.

Demus 1948

Demus O. Byzantine Mosaic Decoration. Aspects of Monumental Art in Byzantium. – London, 1948.

Długosz 1969

Jana Długosza Roczniki czyli kroniki sławnego królestwa polskiego. – Warszawa, 1969. – T. 2: Księga Trzecia, Księga Czwarta / Red. K. Pieradzka; przekł. na język polski J. Mrukówna.

Dölger 1964

Dölger F. Die "Familie der Könige" in Mittelalter // Byzanz und die Europäische Staatenwelt. – Darmstadt, 1964. – S. 34-69.

DPR

Documenta Pontificum Romanorum historiam Ucrainae illustrantia (1075-1953) / Coll. introd. et adnotat. aux. P. Athanasius G. Welykyj. – Romae, 1953. – Vol. 1: 1075-1700. [Analecta OSBM Series 2. Sectio 3]

Durazzano-Kowalska 1983

Durazzano-Kowalska J. Le miniature Gertrudiane nel Salterio di Egberto. Contributo per una nuova interpretazione // Forum Iulli. – 1983. – Vol. 7. – P. 37-52.

Dvornik 1956

Dvornik F. Byzantine Political Ideas in Kievan Russia // Dumbarton Oaks Papers. – 1956. – Vol. 9-10. – P. 73-121.

Franklin 1992

Franklin S. Greek in Kievan Rus' // Dumbarton Oaks Papers. – 1992. – Vol. 46. – P. 69-81

Gavrilović 1979

Gavrilović Z. The Humiliation of Leo VI the Wise. The Mosaic of the Narthex at Saint Sophia, Istanbul // Cahiers archéologiques. – 1979. – Vol. 28. – P. 87-94.

Glory 1997

The Glory of Byzantium. Art and Culture of the Middle Byzantine Era A.D. 843-1261 / Ed. by H.C. Evans, W.D. Wixom. – New York, 1997.

Goldschmidt 1928

Goldschmidt A. Die Deutsche Buchmalerei. – Leipzig, 1928. – Bd. II: Die Ottonische Buchmalerei.

Goldschmidt, Weitzmann 1934

Goldschmidt A., Weitzmann K. Die byzantinischen Elfenbeinskulpturen des X–XIII Jahrhunderts. – Berlin, 1934. – Bd. 2.

Górski 1990

Górski K. Gertruda czy Olisawa // Acta Universitatis Nicolai Copernici. Nauki humanistyczno-społeczne. Historia. – 1990. – № 24. – Z. 204. – S. 73-77.

Grabar 1935

Grabar A. Les fresques des escaliers à Sainte-Sophie de Kiev et l'iconographie impériale bizantine // Seminarium Kondakovianum. – 1935. – Vol. 7. – P. 103-117.

Grabar 1960

Grabar A. Une pyxide en ivoire a Dumbarton Oaks. Quelques notes sur l'art profane pendant les derniers siècles de l'Empire byzantin // Dumbarton Oaks Papers. – 1960. – Vol. 14. – P. 123-146.

Grabar 1968

Grabar A. God and the "Family of Princes" Presided Over by the Byzantine Emperor // Grabar A. L'art de la fin de l'antiquité et du moyen age. – Paris, 1968. – Vol.1 – P. 115-119.

Grabar 1971

Grabar A. Pseudo-Codinos et les cérémonies de la Cour Byzantin au XIVe siècle // Art et société à Byzance sous les Paléologues. Actes du Colloque organisé par l'Association Internationale d'études byzantines à Venise en septembre 1968. – Venise, 1971. – P. 193-221.

Grabar 1980

Grabar A. Christian Iconography. A Study of Its Origin. The A.W. Mellon Lectures in the Fine Arts (1961). – Princeton, 1980. [Bollingen Series 35, 10]

Hanak 1981,1984,1985

Hanak W.K. The Impact of Byzantine Imperial Thought upon Vladimirian-Iaroslavian Russia // Byzantine studies/Études Byzantines. – 1981, 1984, 1985. – Vol. 8, 11, 12. – P. 117-129.

Hill, James, Smythe 1994

Hill B., James L., Smythe D. Zoe: the Rhythm Method of Imperial Renewal // New Constantines. The Rhythm of Imperial Renewal in Byzantium, 4th–13th centuries. Papers from the Twenty-sixth Spring Symposium of Byzantine Studies (St.Andrews, March 1992) / Ed. by P. Magdalino. – Cambridge, 1994. – P. 215-229.

Jasiński 1992

Jasiński K. Rodowód pierwszych Piastów. – Warszawa; Wrocław, 1992.

Johnson 1999

Johnson M.J. The Lost Royal Portraits of Gerace and Cefalù Cathedrals // Dumbarton Oaks Papers. – 1999. – Vol. 53. – P. 237-262.

Jolivet-Lévy 1997

Jolivet-Lévy C. Présence et figures du souverain à Sainte-Sophie de Constantinople et à l'église de la Sainte-Croix d'Aghtamar // Byzantine Court Culture from 829 to 1204 / Ed. by H. Maguire – Washington, 1997. – P. 231-246.

Kalavrezou, Trahoulia, Sabar 1993

Kalavrezou I., Trahoulia N., Sabar Sh. Critique of the Emperor in the Vatican Psalter gr. 752 // Dumbarton Oaks Papers. – 1993. – Vol. 47. – P. 195-220.

Kalavrezou-Maxeiner 1977

Kalavrezou-Maxeiner I. Eudokia Makrembolitissa and the Romanos Ivory // Dumbarton Oaks Papers. – 1977. – Vol. 31. – P. 307-325.

Kalavrezou-Maxeiner 1978

Kalavrezou-Maxeiner I. The portraits of Basil I in Paris gr. 510 // Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik. – 1978. – Bd. 27. – P. 19-24.

Kallistos 1990

Bishop Kallistos of Dioklea. The Meaning of the Divine Liturgy for the Byzantine Worshipper // Church and People in Byzantium. Papers of Twentieth Spring Symposium of Byzantine Studies (Manchester, 1986) / Ed. by R. Morris. – Chester, 1990. – P. 7-28.

Kämpfer 1978

Kämpfer F. Das russische Herrscherbild von den Anfängen bis zu Peter de Grossen. Studie zur Entwicklung politischer Ikonographie im byzantinischen Kulturkreis. – Recklinghausen, 1978.

Kämpfer 1992

Kämpfer F. Neue Ergebnisse und neue Probleme bei der Erforschung der profanen Fresken in der Kiever Sophienkirche // *Jahrbücher für Geschichte Osteuropas*. – 1992. – Bd. 40/1. – S. 76-95.

Kartsonis 1986

Kartsonis A.D. *Anastasis: The Making of an Image*. – Princeton, 1986.

Katzenellenbogen 1939

Katzenellenbogen C.A. *Allegories of the Virtues and Vices in Medieval Art. From Early Christian Times to the Thirteenth century*. – London, 1939.

Kętrzyński 1949-1958

Kętrzyński S. Gertruda // *Polski Słownik Biograficzny*. – Kraków, 1949-1958. – T. VII/5. – Z. 35. – S. 405-406.

Krasny 2003

Krasny P. *Architectura Cerkiewna na ziemiach Ruskich Rzeczypospolitej 1596-1914*. – Kraków, 2003.

Krautheimer 1983

Krautheimer R. *Thee Christian Capitals. Topography and Politics*. – Berkeley; Los Angeles; London, 1983.

Kürbis 1998

Modlitwy Księżnej Gertrudy z Psalterza Egberta w Cividale / Przeł. i oprac. B. Kürbis. – Kraków, 1998.

Lafontaine-Dosogne 1995

Lafontaine-Dosogne J. *The Art of Byzantium and Its Relation to Germany in the Time of the Empress Theophano* // *The Empress Theophano: Byzantium and the West at the turn of the First Millenium* / Ed. by A. Davids. – Cambridge, 1995. – P. 211-230.

Laurent 1940

Laurent V. ΒΑΣΙΛΕΥΣ ΡΩΜΑΙΩΝ: L'histoire d'un titre et le témoignage de la numismatique // *Cronica numismatică și arheologică*. – 1940. – Vol. 15. – P. 192-217.

Leśniewska 1995

Leśniewska D. *Kodeks Gertrudy. Stan i perspektywy badań* // *Roczniki Historyczne. Poznańskie towarzystwo przyjaciół nauk. Wydział historii i nauk społecznych*. – 1995. – Roc. 61. – S. 141-170.

Lipsmeyer 1981

Lipsmeyer E. *The Donor and His Church Model in Medieval Art from Early Christian Times to the Late Romanesque Period* / Ph.D. dissertation, Rutgers University. – New Brunswick, 1981.

Loerke 1975

Loerke W.C. *The Monumental Miniature* // *The Place of Book Illumination in Byzantine Art*. – Princeton, 1975. – P. 61-97.

Magdalino, Nelson 1982

Magdalino P., Nelson R. *The Emperor in Byzantine Art of the Twelfth Century* // *Byzantinische Forschungen*. – 1982. – Vol. 8. – P. 123-183.

Maguire 1987

Maguire H. *Adam and the Animals: Allegory and the Literal Sense in Early Christian Art* // *Dumbarton Oaks Papers*. – 1987. – Vol. 41. – P. 363-373.

Maguire 1988

Maguire H. The Art of Comparing in Byzantium // *Art Bulletin*. – 1988. – Vol. 70. – N 1. – P. 88-103.

Maguire 1992

Maguire H. The Mosaics of Nea Moni. An Imperial Reading // *Homo byzantinus: Papers in Honor of Alexander Kazhdan*. *Dumbarton Oaks Papers*. – 1992. – Vol. 46. – P. 205-214.

Maguire 1994

Maguire H. The Icons of Their Bodies. Saints and their Images in Byzantium. – Princeton, 1994.

Maguire 1995

Maguire H. A Murderer among the Angels: The Frontispiece Miniatures of Paris. Gr. 510 and the Iconography of the Archangels in Byzantine Art // *The Sacred Image East and West* / Ed. by R. Ousterhout and L. Brubaker. – Urbana, 1995. – P. 63-71.

Maguire 1997

Maguire H. The Heavenly Court // *Byzantine Court Culture from 829 to 1204* / Ed. by H. Maguire. – Washington, 1997. – P. 247-256.

Maguire 2002

Maguire H. Paradise Withdrawn // *Byzantine Garden Culture* / Ed. by A. Littlewood, H. Maguire, J. Wolschke-Bulmahn. – Washington, 2002. – P. 23-35.

Majeska 1997

Majeska G.P. The Emperor in His Church: Imperial Ritual in the Church of St. Sophia // *Byzantine Court Culture from 829 to 1204* / Ed. by H. Maguire – Washington, 1997. – P. 1-11.

Mango 1972

Mango C. The Art of the Byzantine Empire 312-1453. Sources and Documents. – Englewood Cliffs, 1972.

Mango 1973

Mango C. Eudokia Ingerina, the Normans, and the Macedonian Dynasty // *Збірник радова Византолошког института*. – 1973. – Књ. 14-15. – С. 17-27.

Mathews 1993

Mathews Th.F. The Clash of Gods. A Reinterpretation of Early Christian Art. – Princeton, 1993.

McCormick 1985

McCormick M. Analyzing Imperial Ceremonies // *Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik*. – 1985. – Bd. 35. – S. 1-20.

Meyendorff 1987

Meyendorff J. Wisdom-Sophia: Contrasting Approaches to a Complex Theme // *Dumbarton Oaks Papers*. – 1987. – Vol. 45. – P. 391-401.

Meyendorff 1990

Meyendorff J. Christian Marriage in Byzantium: the Canonical and Liturgical Tradition // *Dumbarton Oaks Papers*. – 1990. – Vol. 44. – P. 99-107.

Meysztowicz 1955

Manuscriptum Gertrudae filiae Mesconis II regis Poloniae cura Valeriani Meysztowicz editum
// Antemurale: Dissertationes in X Intern. Congressu scientiarum Historicarum Romae a.
MCMLV a sociis Societatis Historicae Poloniae in exteris praesentatae. – Romae, 1955. – T. 2.
– P. 103-159.

MGH

Monumenta Germaniae Historica inde ab anno Christi quingentesimo usque ad annum
millesimum e quingentesimum / Auspiciis Societatis aperiendis fontibus rerum germanicarum
medii aevi; Ed. G. Heinricus. – Scriptorum. – Hannoverae, 1839. – T. III; 1844. – T. V, T. VI;
1846. – T. VII; 1859. – T. XVI.

Michałowska 2001

Michałowska T. Ego Gertruda. Studium historycznoliterackie. – Warszawa, 2001.

Modlitwy 2002

Modlitwy księżnej Gertrudy z Psalterza Egberta z Kalendarzem / Wyd. B. Kürbis,
M.H. Malewicz. – Kraków, 2002.

Morris 1994

Morris R. Succession and Usurpation: Politics and Rhetoric in the Late Tenth century // New
Constantines. The Rhythm of Imperial Renewal in Byzantium, 4th–13th centuries. Papers from
the Twenty-sixth Spring Symposium of Byzantine Studies (St.Andrews, March 1992) / Ed. by
P. Magdalino. – Cambridge, 1994. – P. 199-214.

Mouriki 1985

Mouriki D. The Mosaics of Nea Moni on Chios / Trans. Richard Burgi. – Athens, 1985.

MPH

Monumenta Poloniae Historica. Pomniki Dziejow Polski / Wyd. A. Bielowski. – Lwów, 1864. – T. 1.

Murjanoff 1972

Murjanoff M. Über eine Darstellung der Kiever Malerei des 11. Jahrhunderts // Studi
Gregoriani. – 1972. – Vol. 9. – S. 367-373.

Nelson 1980

Nelson R.S. The Iconography of the Preface and Miniature in the Byzantine Gospel Book. –
New York, 1980.

New Constantines 1994

New Constantines. The Rhythm of Imperial Renewal in Byzantium, 4th–13th centuries. Papers
from the Twenty-sixth Spring Symposium of Byzantine Studies (St.Andrews, March 1992) /
Ed. by P. Magdalino. – Cambridge, 1994.

Oikonomides 1976

Oikonomides N. Leo VI and the Narthex Mosaic of Saint Sophia // Dumbarton Oaks Papers. –
1976. – Vol. 30. – P. 151-172.

Okuněv 1930

Okuněv N.L. Портреты королев-ктиторов в сербской церковной живописи //
Byzantinoslavica. – 1930. – T. 2. – Vol. 1. – S. 74-98.

Oljančyn 1960

Oljančyn D. Zur Regierung des Grossfürsten Izjaslav-Demetr von Kiev (1054-1078) //
Jahrbücher für Geschichte Osteuropas. – 1960. – Bd. 8. – S. 397-410.

Ostrogorsky 1936

Ostrogotsky G. Die byzantinische Staatenhierarchie // *Seminarium Kondakovianum*. – 1936. – Vol. 8. – S. 41-61.

Ott 1998

Ott J. Krone und Krönung. Die Verheißung und Verleihung von Kronen in der Kunst von der Spätantike bis um 1200 und die geistige Auslegung der Krone. – Mainz, 1998.

Pani 2000

Pani L. Aspetti codicologici e paleografici del manoscritto // *Psalterium Egberti*. Facsimile del ms.CXXXVI del Museo Archeologico Nazionale di Cividale del Friuli / a cura di C. Barberi. – Friuli-Venezia Giulia, 2000. – P. 39-59.

Patterson Ševčenko 1994

Patterson Ševčenko N. Close Encounters: Contact Between Holy Figures and the Faithful as Represented in Byzantine Works of Art // *Byzance et les images*. Cycle de conférences organisé au musée du Louvre par le Service culturel du 5 octobre au 7 décembre 1992. – Paris, 1994. – P. 256-285.

Poppe 1968

Poppe A. Kompozycja fundacyjna Sofii Kijowskiej. W poszukiwaniu układu pierwotnego // *Biuletyn historii sztuki*. – 1968. – Rok 30. – N 1. – S. 3-27.

Poppe 1968'

Poppe A. Państwo i kościół na Rusi w XI wieku. – Warszawa, 1968.

Poppe 1981

Poppe A. The Building of the Church of St.Sophia in Kiev // *Journal of Medieval History*. – 1981. – Vol. 7. – N 1. – P. 15-66.

Powstenko 1954

Powstenko O. The Cathedral of St.Sophia in Kiev. – New York, 1954. [The Annals of the Ukrainian academy of arts and sciences in the U.S. Vol. 3-4. Special Issue]

Pritsak 1998

Pritsak O. The Origins of the Old Rus' Weights and Monetary Systems. Two Studies in Western Eurasian Metrology and Numismatics in the Seventh to Eleventh centuries. – Cambridge, 1998.

Psalterium 2000

Psalterium Egberti. Facsimile del. ms.CXXXVI del Museo Archeologico Nazionale di Cividale del Friuli / a cura di C. Barberi. – Friuli-Venezia Giulia, 2000. [Relazioni 13 della Soprintendenza per i beni amrionali, architettonici, archeologici, artistici e storici del Friuli-Venezia Giulia]

Rodley 1983

Rodley L. The Pigeon House church, Cavaşın // *Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik*. – 1983. – Bd. 33. – S. 301-339.

Ross 1965

Ross M. C. Catalogue of the Byzantine and Early Mediaeval Antiquities in the Dumbarton Oaks Collection. – Washington, 1965. – Vol. 2: Jewelry, Enamels, and Art of the Migration Period.

Sauerland, Haseloff 1901

Der Psalter Erzbischof Egberts von Trier. Codex Gertrudianus, in Cividale. Historisch-kritische Untersuchung von H.V. Sauerland, Kunstgeschichtliche Untersuchung von A. Haseloff. Festschrift der Gesellschaft für nützliche Forschungen zu Trier zur Feier ihres hundertjährigen Bestehens herausgegeben am 10 April 1901. – Trier, 1901.

Sawicka, Sulerzycka 1960

Sawicka S., Sulerzycka T. Straty w rysunkach z Gabinetu Rycin Biblioteki Uniwersyteckiej 1939-1945. – Warszawa, 1960. [Acta Bibliothecae Universitatis Varsoviensis, III]

Schlumberger 1905

Schlumberger G. L'Épopée Byzantine a la fin du dixième siècle. – Paris, 1905. – P. 3: Les Porphyrogénètes Zoe et Théodora (1025-1057).

Schramm 1928

Schramm P.E. Die deutschen Kaiser und Könige in Bildern ihrer Zeit. Teil I. Bis zur Mitte des 12. Jahrhunderts (751–1152). – Leipzig; Berlin, 1928.

Smirnova 2000

Smirnova E. Le miniature del Libro di preghiere della principessa Gertrude // Psalterium Egberti. Facsimile del. ms.CXXXVI del Museo Archeologico Nazionale di Cividale del Friuli / a cura di C. Barberi. – Friuli-Venezia Giulia, 2000. – P. 91-103.

Smirnova 2001

Smirnova E. The Miniatures in the Prayer Book of Princess Gertrude. Program, Dates, Painters // Russia Medievalis. – 2001. – T. 10/1. – P. 5-21.

Smorąg Różycka 2003

Smorąg Różycka M. Bizantyńsko-ruskie miniatury Kodeksu Gertrudy. O kontekstach ideowych i artystycznych sztuki Rusi Kijowskiej XI wieku. – Kraków, 2003.

Sophocles 1900

Greek Lexicon of the Roman and Byzantine Periods (from B.C. 146 to A.D. 1100) / Ed. by E.A.Sophocles. – New York, 1900.

Spatharakis 1976

Spatharakis I. The Portrait in Byzantine Illuminated Manuscripts. – Leiden, 1976. [Byzantina Neerlandica. Fasciculus 6]

Spatharakis 1996 (1974)

Spatharakis I. The Proskynesis in Byzantine Art. A study in Connection with the Nomisma of Andronicus II Paleologue // Spatharakis I. Studies in Byzantine Manuscript Illumination and Iconography. – London, 1996. – P. 193-224. (Spatharakis I. The Proskynesis in Byzantine Art // Bulletin Antieke Beschaving. – 1974. – Vol. 49. – P. 190-205.)

Steppan 2001

Steppan Th. The Artukid Bowl: Courtly Art in the Middle Byzantine Period and Its Relation to the Islamic East // Perception of Byzantium and its Neighbors / Ed. O.Z. Pevny. – New Haven, 2001. – P. 84-101.

Striker, Kuban 1997

Striker C.L., Kuban Y.D. Kalenderhane in Istanbul. The Buildings, their History, Architecture and Decoration. – Mainz, 1997.

Strózyk 2001

Strózyk P. Wyobrażenia władców na “ruskich” miniaturach z kodeksu księżnej Gertrudy // Historia bliższa i dalsza. Studia z historii powszechnej i Polski. – Poznań; Kalisz, 2001. – S. 39-54.

Tatić-Djurić 1981

Tatić-Djurić M. L’icône de Kyriotissa // Actes du XV Congrès International des Études byzantines (Athènes 1976). – Athènes, 1981. – Vol. 2. – P. 759-786.

Tougher 1994

Tougher S. F. The Wisdom of Leo VI // New Constantines. The Rhythm of Imperial Renewal in Byzantium, 4th–13th centuries. Papers from the Twenty-sixth Spring Symposium of Byzantine Studies (St.Andrews, March 1992) / Ed. by P. Magdalino. – Cambridge, 1994. – P. 171-179.

Tsirpanlis 1972

Tsirpanlis C. The Imperial Coronation and Theory in “De cerimoniis aulae Byzantinae” of Constantine VII Porphyrogennitus // Kleronomia. – 1972. – Vol. 4. – P. 63-91.

Vasiliev 1932

Vasiliev A.A. Was Old Russia a Vassal State of Byzantium? // Speculum. – 1932. – Vol. 7. – Iss. 3. – P. 350-360.

Vikan 1990

Vikan H. Art and Marriage in Early Byzantium // Dumbarton Oaks Papers. – 1990. – Vol. 44. – P. 145-163.

Vryonis 1982

Vryonis S. Byzantine Imperial Authority: Theory and Practice in the Eleventh century // La notion d’autorité au Moyen Age Islam, Byzance, Occident. Colloques internationaux de la Napoule (Session des 23-26 octobre 1978). – Paris, 1982. – P. 141-161.

Walter 1979

Walter C. Marriage Crowns in Byzantine Iconography // Зорпаф. – 1979. – № 10. – С. 83-91.

Walter 1982

Walter C. Art and Ritual of the Byzantine Church. – London, 1982. [Birmingham Byzantines Studies I]

Webb 1999

Webb R. The Aesthetics of Sacred Space: Narrative, Metaphor, and Motion in *Ekphrasis* of Church Buildings // Dumbarton Oaks Papers. – 1999. – Vol. 53. – P. 59-74.

Wessel 1966

Wessel K. Apostelkommunion // Reallexikon zur byzantinischen Kunst / Unter Mitwirkung von M. Restle. Herausgegeben von K. Wessel. – Stuttgart, 1966. – Bd 1. – S. 239-245.

Wessel 1978

Wessel K. Kaiserbild // Reallexikon zur byzantinischen Kunst / Herausgegeben von K. Wessel und M. Restle. – Stuttgart, 1978. – Bd 3. – S. 722-853.

Whittemore 1933

Whittemore T. The Mosaics of St.Sophia at Istanbul. Preliminary Report on the First Year’s Work, 1931-1932. The Mosaics of the Nartex. – Oxford, 1933.

Whittemore 1936

Whittemore T. The Mosaics of St.Sophia at Istanbul. Second Preliminary Report. Work done in 1933 and 1934. The Mosaics of the Southern Vestibule. – Oxford, 1936.

Whittemore 1942

Whittemore T. The Mosaics of St.Sophia at Istanbul. Third Preliminary Report. Work done in 1935-1938. The Imperial Portraits of the South Gallery. – Oxford, 1942.

Yannopoulos 1991

Yannopoulos P. Le couronnement de l'empereur à Byzance: rituel et font institutionel // Byzantion. – 1991. – Vol. 61. – P. 71-92.

Zathey 1963

Zathey J. Katalog rękopisów średniowiecznych biblioteki Kórnickiej. – Wrocław; Warszawa; Kraków, 1963.

Ziegler 1947

Ziegler A.W. Papst Georg VII. und der Kijewer Grossfürst Izjaslaw // Studi Gregoriani. – 1947. – Vol. 1. – S. 387-411.

Άγιου Όρους 1973

Οι θησάυροι του Άγιου Όρους . Σειρα Α. Εικονογραφημένα χειρογράφα παραστάσεις-επίτιπλα-αρχικά γράμματα. – Αθήνα, 1973. – Τ. Α.

Αχειμάστου-Ποταμιάνου 1994

Αχειμάστου-Ποταμιάνου Μ. Βυζαντινές Τοιχογραφίες. – Αθήνα, 1994.

Γαλαβαρής 1995

Γαλαβαρής Γ. Ζωγραφική Βυζαντινών Χειρογραφών. – Αθήνα, 1995.

Список ілюстрацій

1. План собору св.Софії в Києві.
 - 1 – Південна частина портрета сім'ї князя Ярослава.
 - 2 – Центральна частина портрета сім'ї князя Ярослава.
 - 3 – Північна частина портрета сім'ї князя Ярослава.
 - 4 – Запис про смерть князя Ярослава.
 - 5 – Причастя Апостолів.
 - 6 – Зішестя в Ад.
 - 7 – Розп'яття.
 - 8 – Відіслання Учнів на проповідь.
 - 9 – Зішестя св.Духа.
 - 10 – Св.Константин та св.Олена.
 - 11 – Імператор.
 - 12 – Кафісма іподрому.
 - 13 – Імператор на коні.
 - 14 – Імператор у палаці.
2. Південна частина портрета сім'ї князя Ярослава. Фреска, перша пол. XI ст. Собор св.Софії, Київ.
3. *Ф. Солнцев*. Південна частина портрета сім'ї князя Ярослава. Малюнок, сер. XIX ст.
4. Св.Віра, св.Надія, св.Любов, св.Софія. Фреска, сер. XIX ст. Собор св.Софії, Київ.
Вигляд до реставрації 1935 р.
5. Обличчя крайньої ліворуч постаті з південної частини портрета сім'ї князя Ярослава.
 - а) Емісіограма. *За І. Дорофійенко*. б) Фотографія.
6. Північна частина портрета сім'ї князя Ярослава. Фреска, перша пол. XI ст. Собор св.Софії, Київ.
7. Схема живописних пластів на північній стіні центральної нави собору св.Софії в Києві.
 - а) Княжі постаті XI ст.; б) Юдейські отроки XV-XVI ст. (?); в) Св.Вавила, сер. XIX ст.
8. Фрагменти центральної частини портрета сім'ї князя Ярослава. Фреска, перша пол. XI ст. Собор св.Софії, Київ. а) Фрагмент постаті крайньої ліворуч; б) Фрагмент постаті крайньої праворуч.
9. Реконструкція західної частини центральної нави собору св.Софії в Києві.
10. *А. ван Вестерфельд*. В'їзд гетьмана Януша Радзивілла до Києва. Малюнок 1651 р. за копією бл. 1785–1792 рр.
11. *А. ван Вестерфельд*. Південно-західна частина собору св.Софії в Києві. Малюнок 1651 р. за копією бл. 1785–1792 рр.
12. *А. ван Вестерфельд*. Портрет сім'ї князя Ярослава. Малюнок 1651 р. за копією бл. 1785–1792 рр.
13. Постаті з центральної частини портрета сім'ї князя Ярослава. *Фрагмент іл. 12.*
14. Постаті з південної частини портрета сім'ї князя Ярослава. *Фрагмент іл. 12.*
15. Постаті з північної частини портрета сім'ї князя Ярослава. *Фрагмент іл. 12.*

16. Варіанти реконструкції центральної частини портрета сім'ї князя Ярослава.
а) В. Лазарев; б) А. Поппе; в) Н. Нікітенко; г) С. Висоцький 1; е) С. Висоцький 2.
17. Центральна апсида собору св.Софії в Києві.
18. Реконструкція напису над конхою центральної апсида собору св.Софії в Києві.
За А. Білецьким.
19. Причастя Апостолів. Мозаїка, перша пол. XI ст. Собор св.Софії, Київ.
20. Давид і Соломон. Фрагмент сцени Зішестя в Ад. Фреска, перша пол. XI ст.
Собор св.Софії, Київ.
21. Давид і Соломон. Фрагмент сцени Зішестя в Ад. Мозаїка, сер. XI ст.
Католікон монастиря Неа Моні, о.Хіос.
22. Імператор. Фреска, перша пол. XI ст. Собор св.Софії, Київ.
23. Св.Константин та св.Олена. Фреска, перша пол. XI ст. Собор св.Софії, Київ.
24. Кафісма іподрому. Фреска, перша пол. XI ст. Собор св.Софії, Київ.
25. Імператор на коні. Фреска, перша пол. XI ст. Собор св.Софії, Київ.
26. Імператор у палаці. Фреска, перша пол. XI ст. Собор св.Софії, Київ.
27. План собору св.Софії в Константинополі.
1 – Імператор Лев VI перед Христом на престолі.
2 – Імператори Юстиніан та Константин перед Богородицею з Христом на престолі.
3 – Імператор Константин IX Мономах та Зоя перед Христом.
4 – Імператор Йоанн II Комнин, Ірина та Алексій перед Богородицею з Христом.
28. Східна стіна південної галереї собору св.Софії в Константинополі.
29. Імператор Йоанн II Комнин, Ірина та їхній син Алексій перед Богородицею з Христом.
Мозаїка, бл. 1118 р. Собор св.Софії, Константинополь.
30. Імператори Юстиніан та Константин перед Богородицею з Христом на престолі.
Мозаїка, кін. X ст. Собор св.Софії, Константинополь.
31. Ктитор Никифор. Фреска, 1160–1180 рр. Церква св.Миколая, Касторія.
32. Абат Філотеос перед св.Лукою. Фреска, перша пол. XI ст.
Католікон монастиря Хосіос Лукас, Фокида.
33. Король Вільгельм II перед Богородицею. Мозаїка, 1180-ті роки.
Собор Успіння Богородиці, Монреаль.
34. Князь Ярослав Всеволодович перд Христом. Фреска, XIII ст.
Церква Спаса на Нередиці, Новгород.
35. Імператриця Євдокія з синами Львом та Олександром. Мініатюра, 879–883 рр. Арк. Вг, Повчання Григорія Назіанзіна (Pag. gr. 510), Національна бібліотека Франції, Париж.
36. Імператор Василій I між Архангелом Гавриїлом та пророком Іллею.
Мініатюра, 879–883 рр. Арк. Св, Повчання Григорія Назіанзіна (Pag. gr. 510), Національна бібліотека Франції, Париж.
37. Сім'я імператора Михаїла VII Дуки. Ініціал, 1074 р. Арк. 1г, Псалтир (Гр. 214), Російська національна бібліотека, Санкт-Петербург.
38. Імператорська сім'я. Мініатюра, друга пол. XI ст. Арк. 5г, Псалтир Барберіні (Vat. Barb. gr. 375), Апостольська бібліотека, Ватикан.

39. Монети князя Ярослава, перша пол. XI ст.
40. Монета імператора Алексія I Комнина, 1092–1118 рр.
41. Монета імператора Ісаака I Комнина, 1057–1059 рр.
42. Христос на престолі. Каменя, друга пол. XI ст. Ермітаж, Санкт-Петербург.
43. Сім'я князя Святослава. Мініатюра, 1073 р. Арк. 1v, Ізборник 1073 р. (Син. 1043), Державний історичний музей, Москва.
44. Христос на престолі. Мініатюра, 1073 р. Арк. 2г, Ізборник 1073 р. (Син. 1043), Державний історичний музей, Москва.
45. “Похвала”. Арк. 2v, Ізборник 1073 р. (Син. 1043), Державний історичний музей, Москва.
46. Святі Отці у храмі. Мініатюра, 1073 р. Арк. 3г, Ізборник 1073 р. (Син. 1043), Державний історичний музей, Москва.
47. Святі Отці у храмі. Мініатюра, 1073 р. Арк. 3v, Ізборник 1073 р. (Син. 1043), Державний історичний музей, Москва.
48. Приписка. Фрагмент арк. 263v, Ізборник 1073 р. (Син. 1043), Державний історичний музей, Москва.
49. Початкові рядки “Похвали”. Фрагмент арк. 263v, Ізборник 1073 р. (Син. 1043), Державний історичний музей, Москва.
50. Павичі. *Фрагменти іл.44.*
51. Грифони. *Фрагменти іл.43.*
52. Павичі обабіч фіали. Рельєф, XII ст. Собор Сан Марко, Венеція.
53. Вознесіння Олександра Македонського. Рельєф, XII ст. Собор Сан Марко, Венеція.
54. Йовганнес перед Богородицею з Христом на престолі. Мініатюри, поч. XI ст. Арк. 7v-8г, Адріанопольське Євангеліє (Ms. 887/116), Конгрегація Армена Мечітаріста, Венеція.
55. Лев Сакелларій перед Богородицею. Мініатюра, сер. X ст. Арк. 2v, Біблія Льва Сакелларія (Vat. Reg. gr. 1), Апостольська бібліотека, Ватикан.
56. Константин та Макар перед св.Миколаєм. Мініатюра, сер. X ст. Арк. 3г, Біблія Льва Сакелларія (Vat. Reg. gr. 1), Апостольська бібліотека, Ватикан.
57. Святі Отці вручають писання імператору Алексію I Комнину. Мініатюри, поч. XII ст. Арк. 1v-2г, Догматичний паноплій Євфимія Зигавина (Vat. gr. 666), Апостольська бібліотека, Ватикан.
58. Імператор Алексій I Комнин перед Христом. Мініатюра, поч. XII ст. Арк. 2v, Догматичний паноплій Євфимія Зигавина (Vat. gr. 666), Апостольська бібліотека, Ватикан.
59. Імператор Алексій I Комнин перед Христом. Мініатюра, друга пол. XII ст. Арк. 6v, Догматичний паноплій Євфимія Зигавина (Син. 387), Державний історичний музей, Москва.
60. Монах Теофаній перед Богородицею. Мініатюра, поч. XII ст. Арк. 1v, Євангеліє (MS Felton 710/5), Національна Галерея Вікторії, Мельбурн.

61. Вельможа перед Григорієм Назіанзіном. Мініатюра, XI-XII ст. Арк. 1v, Повчання Григорія Назіанзіна (Dionysiou 61), монастир Діонісіу, Афон.
62. Імператор Константин IX Мономах і Зоя перед Христом. Мозаїка, сер. XI ст. Собор св.Софії, Константинополь.
63. Константин IX Мономах. *Фрагмент іл. 62.*
64. Ісус Христос. *Фрагмент іл. 62.*
65. Зоя. *Фрагмент іл. 62.*
66. Ad Sanctum Petrum. Мініатюра, бл. 1085 р. Арк. 5v, Псалтир Егберта (Ms. CXXXVI), Національний Археологічний музей, Чивідале дель Фріулі.
67. Різдво. Мініатюра, бл. 1085 р. Арк. 9v, Псалтир Егберта (Ms. CXXXVI), Національний Археологічний музей, Чивідале дель Фріулі.
68. Розп'яття. Мініатюра, бл. 1085 р. Арк. 10r, Псалтир Егберта (Ms. CXXXVI), Національний Археологічний музей, Чивідале дель Фріулі.
69. Христос у Славі коронує князя Ярополка та Кунігунду. Мініатюра, бл. 1085 р. Арк. 10v, Псалтир Егберта (Ms. CXXXVI), Національний Археологічний музей, Чивідале дель Фріулі.
70. Монах Руодпрехт перед архієпископом Егбертом. Мініатюри, кін. X ст. Арк. 16v-17r, Псалтир Егберта (Ms. CXXXVI), Національний Археологічний музей, Чивідале дель Фріулі.
71. Архієпископ Егберт перед Апостолом Петром. Мініатюри, кін. X ст. Арк. 18v-19r, Псалтир Егберта (Ms. CXXXVI), Національний Археологічний музей, Чивідале дель Фріулі.
72. Орнаментальне обрамлення. Фрагмент мініатюри, кін. X ст. Арк. 20v, Псалтир Егберта (Ms. CXXXVI), Національний Археологічний музей, Чивідале дель Фріулі.
73. Богородиця з Христом на престолі. Мініатюра, бл. 1085 р. Арк. 41r, Псалтир Егберта (Ms. CXXXVI), Національний Археологічний музей, Чивідале дель Фріулі.
74. Свенська Богородиця. Ікона, бл. 1288 р. (?) Державна Третьяковська галерея, Москва.
75. Триумф імператора Василя II. Мініатюра, поч. XI ст. Арк. 3r, Псалтир Василя II (Marc. gr. Z 17), Національна бібліотека Марчіана, Венеція.
76. Імператор Аркадій перед святими. Мініатюра, X ст. Арк. 63r, Повчання Йоанна Златоуста (Nat. Lib. Cod. 211), Національна бібліотека, Афіни.
77. Деїсіс. Мініатюра, поч. XII ст. Арк. 8v, Псалтир (Cod. gr. 3), Бібліотека Гарвард Коледж, Кембридж, Массачусетс.
78. Ктитор Василій перед Богородицею. Мініатюра, бл. 1061 р. Арк. 1v, Лекціонарій Мегалі Панагія (Megali Panagia no. 1), Бібліотека Грецького Патріархату, Єрусалим.
79. Георгій з Антіохії перед Богородицею. Мозаїка, сер. XII ст. Собор Санта Марія дель Аммірагліо (Марторана), Палермо.
80. Ктитор рукопису перед Богородицею. Мініатюра, XII ст. Арк. 3v, Лекціонарій (Lavra A 103), монастир Мегістіс Лавра, Афон.
81. Ктитор Василій та його дружина перед Христом. Мініатюра, бл. 1169 р. Арк. 1v, Євангеліє (Koutloumousiou 60), монастир Кутлумусіу, Афон.

82. Монах Сава перед Богородицею. Мініатюра, XII ст. Арк. 12v, Псалтир (Dionysiou 65), монастир Діонісіу, Афон.
83. Лев VI перед Христом. Мозаїка, поч. X ст. Собор св.Софії, Константинополь.
84. Давид перед Христом. Мініатюра, сер. XI ст. Арк. 44r, Псалтир (Vat. gr. 752), Апостольська бібліотека, Ватикан.
85. Воскресіння Лазаря. Мініатюра, 1059 р. Арк. 44v, Євангелістарій (Dionysiou 587), монастир Діонісіу, Афон.
86. Давид перед пророком Натаном. Мініатюра, сер. XI ст. Арк. 163v, Псалтир (Vat. gr. 752), Апостольська бібліотека, Ватикан.
87. Імператор Михаїл VII Дука та Марія перед Пророком Ісаєю. Ініціал, бл. 1074 р. Арк. 311v, Псалтир (Гр. 214), Російська національна бібліотека, Санкт-Петербург.
88. Праведники. Мініатюра, IX ст. Арк. 30v, Хлудовський Псалтир (Хлудов. 129д), Державний історичний музей, Москва.
89. Ο ΔΙΚΑΙΟΣ ΙΑΡΟΠΛΑΚ. *Фрагмент іл. 66.*
90. Праведний Йов з дочками. Мініатюра, бл. 615–640 рр. Арк. 4v, фрагмент Біблії (Neapol, IB 18), Національна бібліотека, Неаполь.
91. Христос коронує Йоанна II Комнина та Алексія. Мініатюра, 1120-ті роки. Арк. 19v, Євангеліє (Vat. Urb. gr. 2), Апостольська бібліотека, Ватикан.
92. Персоніфікація Милосердя. Ініціал, 1120-ті роки. Арк. 21r, Євангеліє (Vat. Urb. gr. 2), Апостольська бібліотека, Ватикан.
93. Імператор Никифор III Вотанайт (Михаїл VII Дука) на престолі. Мініатюра, бл. 1071–1081 рр. Арк. 2r, Повчання Йоанна Златоуста (Coislin 79), Національна бібліотека Франції, Париж.
94. Христос коронує імператора Василя I та Євдокію. Рельєф, друга пол. IX ст. Палаццо Венеція, Рим.
95. Богородиця коронує імператора Константина X Дуку та Євдокію. Мініатюра, сер. XI ст. Арк. 6r, Збірник творів Отців Церкви (Par. gr. 922), Національна бібліотека Франції, Париж.
96. Христос коронує імператора Константина X Дуку та Євдокію. Рельєф, 1059–1067 рр. Релікварій св.Димитрія, Московський Кремль, Москва.
97. Христос коронує імператора Оттона II та Теофано. Рельєф, 982 р. Музей Клоні, Париж.
98. Христос коронує імператора Романа та Євдокію. Рельєф, 1068–1071 рр. (?). Кабінет медалей, Париж.
99. Монета імператора Романа IV Діогена, 1068–1071.
100. Христос коронує імператора Михаїла VII Дуку та Марію. Центральна частина триптиха, бл. 1071 р. Державний музей мистецтв Грузії, Тбілісі.
101. Христос коронує імператора Никифора III Вотанайта (Михаїла VII Дуку) та Марію. Мініатюра, бл. 1071–1081 рр. Арк. 1(2bis)v, Повчання Йоанна Златоуста (Coislin 79), Національна бібліотека Франції, Париж.

102. Христос коронує імператора Генріха III та Агнесу. Мініатюра, сер. XI ст. Арк. 3v, Євангеліє Генріха III (Upsala C.93), Університетська бібліотека, Упсала.
103. Христос коронує імператора Генріха II та Кунігунду. Мініатюра, 1002–1014 рр. Арк. 2r, Книга Перикопів Генріха II (Cod. Monac. lat. 4452), Державна бібліотека Баварії, Мюнхен.
104. Христос у Славі. Мініатюра, сер. XI ст. Арк. 5r, Євангеліє (Parma, gr. 5), Палатинська бібліотека, Парма.
105. Шлюб імператора Константина VII Порфирогенета і Олени. Мініатюра, XII ст. Арк. 125r, рукопис “Хроніка” Йоанна Скілиці (Vitr. 26-2), Національна бібліотека, Мадрид.
106. Шлюб Давида та Мелхоли. Мініатюра, сер. XI ст. Арк. 449r, Псалтир (Vat. gr. 752), Апостольська бібліотека, Ватикан.
107. Христос і Богородиця благословляють наречених. Шлюбний перстень, VII ст. Дамбартон Оакс, Вашингтон.
108. Монета з написом “ΠΕΤΥΡ”, XI ст.
109. Монета з написом “ΠΕΤΡΟΣ”, XI ст.
110. Монета князя Святополка, XI ст.

Показчик

- Абрагам В. 76, 92
Авраам ван Вестерфельд 11–19, 21, 22, 25, 28, 29, 32, 36–38
Авраам 93
Агнеса (дружина Генріха III) 104
Адальберт, св. 76
Адам Бременський 20, 24
Адела Брабантська (мати Кунігунди, дружини Ярополка Ізяславича) 102, 105
Азовське море 24
Айналов Д. 23, 30, 33, 37, 97
Акентьев К. 27, 28
Александрович В. 19
Алексій (син Йоанна II Комнина) 14, 15, 39, 40, 95, 103
Алексій I Комнин 63, 66
Альта, р. 61
Анастасія (дочка Ярослава Володимировича) 20, 21
ангели 76, 78
 образ 28, 37, 46
Андрій Юрійович 93
Анна (дружина Володимира Святославича) 30, 31
Анна (дочка Ярослава Володимировича) 20, 21
Антоній (Добриня Ядрейкович) 37
Антоній Печерський, св. 9, 80, 81
Антонова В. 18, 25, 36
апостольство київських князів 47–49, 52
Аріньюн Ж-П. 31
Аркадій 85
Асєєв Ю. 21, 22
Астрід (мати Інгігерд, дружини Ярослава Володимировича) 20
Афанасій Кальнофойський 16
Афіни
 Національна бібліотека, рукопис Повчань Йоанна Златоуста (Nat. Lib. Cod. 211) 85
Афон:
 монастир Діонісіу: Псалтир (Dionysiou 65) 85; рукопис Повчань Григорія Назіанзіана (Dionysiou 61) 63;
 монастир Кутлумусіу, Євангеліє (Koutloutousiou 60) 63, 85;
 монастир Мегістіс Лавра, Лекціонарій (Lavra A 103) 85
Балтійське море 24
Барац Г. 27
Берестейська Унія 16
Берта-Євдокія (дружина Романа II) 104
Бєляєв Д. 39
Бикова Г. 54, 64
Білецький А. 27
Бобрінський А. 77
Богородиця 36, 80, 96, 103
 образ, 14, 15, 26, 36, 40, 63, 72, 80, 81, 83, 85, 86, 104, 107
Болеслав I 22, 46
Болеслав II 61, 73, 79, 98
Болховітінов Є. 14
Борис Володимирович, св. 36, 41, 46, 61
Брубейкер Л. 41
Брунов Н., 10
Брячислав Ізяславич 43
Бургард 73
В'ячеслав Ярославич 20, 21
Варлаам Ванатович 14
Варшава 11
Василій I 35, 40, 41, 45, 46, 90, 103

Василій II 30, 31, 37, 86

Васильєв А. 24, 29

Ватикан

Апостольська бібліотека:

Біблія Льва Сакелларія (Vat. Reg. gr. 1)

63, 85; Догматичний паноплій

Євфимія Зигавина (Vat. gr. 666) 63,

64, 66; Євангеліє (Vat. Urb. gr. 2) 39,

95, 103; Менологій Василя II

(Vat. gr. 1613) 37; Псалтир

(Vat. gr. 752) 105; Псалтир Барберіні

(Vat. Barb. gr. 375) 40; рукопис

(Vat. Chigi D VI 79) 89

Вашингтон, Дамбартон Оакс 107

Венеція:

бібліотека Марчіана: Псалтир

Василія II (Marc. gr. Z 17) 86;

рукопис (Marc. gr. 803) 92;

Конгрегація Армена Мечітаріста,

Адріанопольське Євангеліє

(Ms. 887/116) 63;

собор Сан Марко: модель храму 38;

рельєфи 59, 60

Висоцький С. 15, 18, 19, 21, 22, 29, 30,

32–34, 36, 39, 69, 77

Вишгород 61

Відіслання Учнів на проповідь 30, 47, 48

Візантія 24, 29, 31, 34, 41, 45, 50, 55, 67,

108, 109

Вікан Г. 107

Вільгельм II 26

Вільнюс 11

Віра, св. 9, 13

Вірсація 89

Вознесіння Олександра Македонського 59

Войтко П. 13

Волинь 74, 77, 79, 84, 96, 99

Володар Ростиславич 96

Володимир (місто) 43, 82, 83, 96

Володимир Василькович 93

Володимир Всеволодович Мономах 74,
75, 78, 79, 89

Володимир Святославич, св. 15, 17, 19,
23, 24, 27, 28, 30, 31–36, 42–44, 46–51,
59, 100

Володимир Ярославич 20, 21, 31, 39

Володимировичі 42, 43

Воскресенський Новоєрусалимський
монастир, бібліотека 53

Воскресіння Лазаря 91

Всеволод Ярославич 20, 21, 56, 61, 73–75,
78, 79, 91, 93, 96–98, 100, 110, 111

Всеслав Брячиславич 61

Газелофф А. 72, 79, 81

Галич 82

Гаральд III Сігурдарсон 21

Генріх I 21

Генріх II 104

Генріх III 104

Генріх IV 73, 79, 98, 105, 109

Георгій з Антіоху 85

Георгій Маніак 31

Георгій, св. 22, 30, 36, 51

Гліб Володимирович, св. 36, 43, 61

Гліб Святославич 57, 58

Грабар А. 18, 25, 26, 29, 39–41, 91, 99, 107

Григорій VII (Гільдебранд) 73, 97–99,
106, 109, 110

Григорій Назіанзін 40, 46, 63

грифони 59, 60, 64, 70

Грушевський М. 43, 61, 72, 96

Гертруда (дружина Ізяслава Ярославича)
61, 64, 72–82, 84, 85, 87–92, 94, 95,
98, 101, 103, 108–111

Гізела (дружина Конрада II) 104

Гінзно 76

Давид Ігоревич 96

Давид Святославич 57, 58

Давид 35, 45, 89, 90, 106

- Даль Л. 25
 дароприношення 25, 38, 48, 51, 58, 60, 63, 70
 двозубець 100
 Дворнік Ф. 50
 Дедо (вітчим Кунігунди, дружини
 Ярополка Ізяславича) 105
 Деїсіс 36, 85
 Демус О. 49
 Діва Марія, *див.* Богородиця
 Дніпро, р. 24, 44
 Дорогобуж 96
 Дорофієнко І. 9, 10, 16
 Дунай, р. 82
 Егберт 71, 87
 Едем 60, 70
 Еклесія 72, 73
 Ендре І 21
 Ернст Ф. 12, 17
 Естрід (сестра Кнута IV Святого) 20
 Євангелісти 71
 символи 101, 102, 104
 Євдокія (дружина Константина Х Дуки)
 14, 40, 103, 104
 Євдокія (дружина Романа IV Діогена) 104
 Євдокія (дружина Василя І) 40, 103
 єдність Церкви 108
 Єлизавета (дочка Ярослава
 Володимировича) 20, 21
 Єлизавета, св. 78, 103
 Єрусалим 27, 33, 34
 бібліотека Грецького Патріархату,
 Лекціонарій Мегалі Панагія
 (Megali Panagia no. 1) 85
 Єфрем (митрополит київський) 23
 Єфрем (митрополит переяславський) 23
 Жданов І. 33
 Желтонозький Й. 9
 Жоліве-Леві К. 41, 48
 Жуковська Л. 57
 Зауерлянд Г. 72, 78
 Звенигород 74
 Зішестя в Ад 30, 35, 87, 93
 Зішестя св. Духа 30, 47, 48
 Зодіак, знаки 54
 Зоя (дочка Константина VIII) 30, 31, 45,
 66, 67
 Зоя (мати Константина VII
 Порфирогенета) 53
 Ігор Ольгович 93
 Ігор Ярославич 20, 21
 Іда (мати Оди, дружини Святослава
 Ярославича) 58
 ієрархія володарів (політична концепція)
 29, 30, 32, 51
 Ізборник Святослава 1073 р., *див.*
 Москва, Державний історичний
 музей, Ізборник 1073 р. (Син. 1043)
 Ізекеїл 101
 Ізяслав Володимирович 44
 Ізяслав-Димитрій Ярославич 20, 21, 39,
 42, 44, 56, 57, 60–62, 64, 70, 72–75,
 77–80, 82, 89, 92, 96–101, 105, 106,
 109–110
 Ікономідіс Н. 88, 89
 Іларіон 23, 26, 27, 31–36, 47, 50, 51
 Ілля Ярославич, 20
 інвеститура 25, 99, 102, 103, 107, 110
 Інгігерд-Ірина (дружина Ярослава
 Володимировича) 20, 32, 36
 Іосаф Кроковський 14
 Іраклій 93
 Ірина (дружина Йоанна II Комнина) 14,
 15, 40, 95
 Ірина, св. 36, 51, 71, 94, 98, 101–103,
 108, 111
 Іринарх 9
 Ісав 69

- Ісая 90, 101
 Ісаак I Комнин 66
 Ісус Христос, *див.* Христос
 Італія 105
 Йоанн (писар Ізборника 1073 р.) 55, 56, 68
 Йоанн Богослов 101
 Йоанн Златоуст 67, 85, 95, 106
 Йоанн Предтеча 36
 Йоанн Скіліца 45, 106, 107
 Йоанн Філагат 108
 Йоанн I Цимисхій 105
 Йоанн II Комнин 14, 39, 40, 95, 103
 Йоанн II (митрополит київський) 75, 108
 Йов 92, 93
 Калаврезу-Максейнер I. 67, 105, 108
 Калайдович К. 53, 56, 57
 Каневський Т. 39
 Каппадокія, церква Великої Голуб'ятні 40
 Каргер М. 13, 14, 17
 Касторія, церква св.Миколая 26
 Катерина, св. 94
 Катлер А. 86, 87
 Кембридж (Массачусетс)
 Бібліотека Гарвард Коледж, Псалтир
 (Cod. gr. 3) 85
 Кемпфер Ф. 18, 24, 36, 44, 49, 60, 64, 68,
 83, 87, 93, 101, 103, 104
 Кентжинський С. 77
 Керрол Л. 50
 Київ 11, 14, 22, 24, 27, 28, 36, 42, 43, 51,
 56, 57, 61, 65, 66, 68–70, 73, 74, 78–84,
 91, 96–98, 100, 109
 монастирі: Влахернський на Клові
 80, 81; св.Георгія 36;
 св.Димитрія 72, 75; св.Ірини 36;
 св.Миколая 79; Печерський 62,
 70, 80, 81, 83, 109; св.Федора 93;
 церкви: Десятинна 33, 38, 74;
 Благовіщення на Золотих
 Воротах 33; св.Петра 72, 74, 75;
 Спаса на Берестовім 15;
 собор св.Софії 8–11, 13–17, 19–37,
 39, 41, 44–48, 50–52, 64–67, 69,
 70, 77
 Київська Русь, *див.* Русь
 Климент III 108
 Кодекс Гертруди, *див.* Чивідале дель
 Фріулі, Національний
 Археологічний музей, Псалтир
 Егберта (Ms. CXXXVI)
 Кондаков Н. 16, 25, 28, 30, 82–84, 88, 92,
 95, 108
 Конрад II 104
 Константин I, св. 26, 30, 34, 36, 48, 49,
 51, 79, 103, 109
 Константин VII Порфирогенет 39, 53, 107
 Константин VIII 30, 31, 45, 66
 Константин IX Мономах 31, 35, 48, 66–68
 Константин X Дука 14, 40, 103, 104
 Константинополь 24, 26, 28, 30, 31, 34,
 36, 37, 91, 109
 Влахернський монастир 80;
 Кенургіон 40, 41, 44, 45, 90; свято
 уродин 27, 28; собор св.Софії 14, 26,
 27, 37, 48, 50, 66, 85, 88
 Кормак Р. 67, 89
 Краків 82, 84
 Кунігунда (дружина Генріха II) 104
 Кунігунда (дружина Ярополка Ізяславича)
 102, 105, 106, 108, 110, 111
 Лазарєв В. 13, 14, 18, 22, 37, 83, 97
 Ламберт Херсфельдський 73, 105
 Лев Сакелларій 63, 85
 Лев VI 35, 40, 85, 88, 89
 Листвен 43
 Ліпольд (батько Оди, дружини
 Святослава Ярославича) 58
 Літургія 37, 48, 49, 101
 Ліхачов Д. 34

- Ліхачова В. 60
 Логвин Г. 13, 17, 18, 30, 32, 83, 90
 Логос 25, 28, 45
 Луцьк 74, 79, 82, 83
 Любов, св. 9, 13
 Магдаліно П. 30
 Мадрид:
 Ескоріал, монастирська бібліотека,
 Євангеліє (Codex Aureus) 104;
 Національна бібліотека, “Хроніка”
 Йоанна Скільці (Vitr. 26-2) 45,
 106, 107
 Майнц 73
 МакКормік М. 38
 Максиміан 37
 Малишевський І. 34
 Мануїл I Комнин 59
 Марія (дружина Михаїла VII Дуки та
 Никифора III Вотанаїта) 67, 90, 104
 Марія Магдалина 103
 Марціан Капелла 24
 Мегвайр Г. 28, 46, 50, 94
 Мейштович В. 77
 Мелхола 106
 Мельбурн
 Національна Галерея Вікторії,
 Євангеліє (MS Felton 710/5) 63
 Мешко II 72, 78
 Миколай, св. 26, 67, 79, 85
 Миколай Містик 88
 Михаїл, архангел 30, 76
 Михаїл Пселл 31
 Михаїл III 45
 Михаїл IV 30, 31
 Михаїл V 32, 67
 Михаїл VII Дука 40, 67, 90, 104
 Містра, церква Періблептос 37
 Міхаловська Т. 76–79, 84, 89, 101, 106
 модель храму 12–19, 24–29, 32, 37–39, 49, 51
 Монреаль, собор Успіння Богородиці 26
 монети: Алексій I Комнин 66; Ісаак I
 Комнин 66; “ΠΕΤΥΡ” 100; “ΠΕΤΡΟΣ”
 100; Роман IV Діоген 104;
 Святополк 100; Ярослав 30, 43, 44
 Моргилевський І. 12
 Москва:
 Державна Третьяковська галерея,
 ікона Свенської Богородиці 80;
 Державний історичний музей:
 Апостол Апракос (Син. 722) 23,
 27; Догматичний паноплій
 Євфимія Зигавина (Син. 387)
 63, 64, 66; збірник (Син. 591) 26,
 27, 32, 34, 35, 36, 47, 50, 51;
 Ізборник 1073 р. (Син. 1043) 8,
 53–60, 62–66, 68, 70, 81, 82;
 Мстиславове Євангеліє
 (Син. 1203) 23; Хлудовський
 Псалтир (Хлудов. 129д) 93;
 музей “Московський Кремль”,
 релікварій св.Димирія 103;
 Синодальна бібліотека 53
 Мстислав Володимирович 42–44, 66
 Мстислав Ізяславич 61, 77
 Мур’янов М. 108, 109
 Мурікі Д. 35
 Муром 43
 Мюнхен
 Державна бібліотека Баварії,
 книга Перикопів Генріха II
 (Cod. Monac. lat. 4452) 104
 Надія, св. 9, 13
 Назаренко О. 20, 24, 42, 61, 78, 103
 Натан 89
 Неаполь
 Національна бібліотека, фрагмент
 Біблії (Neapol, IB 18) 92
 Неа Моні, католікон монастиря 35, 48
 Небесна Літургія 37
 Нежати́на нива 74
 Нельсон Р. 30

- Несвіж 11
- Никифор II Фока 40
- Никифор III Вотанайт 40, 67, 95, 104
- Нікіта Стефат 30
- Нікітенко Н. 19, 23–25, 27, 30, 37, 38, 47
- Новгород 20, 39, 43, 44, 48, 61
церква Спаса на Нередиці 26
- Ода (дружина Святослава Ярославича)
58, 61, 65, 73
- Окунєв Н. 45
- Олав Ейріксон 20
- Олег Святославич 57, 58
- Олександр (син Василя I) 40
- Олена (дружина Константина VII
Порфирогенета) 106
- Олена, св. 30, 34, 36, 51, 73, 79, 94, 103, 109
- Олисава (мати Святополка Ізяславича)
77, 78
- Ольга, св. 30, 32, 34, 36, 51
- Отт Й. 103
- Оттон II 72, 103, 105, 108
- Оттон Орламюндський (батько
Кунігунди, дружини Ярополка
Ізяславича) 102
- Отці Церкви 14, 40, 54, 64, 103
- павичі 59, 60, 64, 70
- Павло Алеппський 16, 81
- Павло, св. 24, 49, 104
- Палермо, собор Марторана 85
- Пані Л. 76
- Париж:
Кабінет медалей, рельєф 104;
музей Клюні, рельєф 103, 105, 107;
Національна бібліотека Франції:
збірник творів Отців Церкви
(Par. gr. 922) 14, 40, 103;
рукопис Повчань Григорія
Назіанзіна (Par. gr. 510) 40, 46;
рукопис Повчань Йоанна
Златоуста (Coislin 79) 67, 95, 104
- Парма
Палатинська бібліотека, Євангеліє
(Parma, gr. 5) 102
- Паттерсон-Шевченко Н. 26, 36
- Переяслав 23, 43, 44
- персоніфікації: Милосердя 95; Правди 95;
Праведності/Справедливості 94–97,
100, 110
- Петро, св. 49, 71–75, 83–85, 87, 88, 90,
92, 94, 95, 97–101, 103, 105, 108–111
- Петро Могила 15–17
- печеніги 23, 29
- Пешехонов М. 9
- Повстенко О. 38
- Поклоніння Волхвів 25
- половці 61
- Полоцьк 43, 44
- Польща 61, 73, 74, 78, 82, 98
- Поляков О. 34
- Поппе А. 18, 21, 22, 45, 46
- Премудрість Божа 24, 25, 27, 28, 35, 45,
47, 68
- Преображення 87
- престоли 101, 102
- Приселков М. 34
- Причастя Апостолів 46, 47, 49, 52
- Пріцак О. 43, 44, 100
- проскінеза 85–91, 108, 110
- Псалтир Егберта, *див.* Чивідале дель
Фріулі, Національний
Археологічний музей, Псалтир
Егберта (Ms. CXXXVI)
- Псевдо-Кодін 39, 52
- Пуцко В. 62, 64, 80, 83
- Равенна, собор Сан Вітале 37
- Рай, *див.* Едем
- Регензбург 82, 83
монастир св. Якова 82, 84
- Рейгенау 71

- Рєдін І. 37
Рибаков Б. 68
Рикеза (мати Гертруди, дружини Ізяслава Ярославича) 72
Рим 73–76, 97–100, 106, 108–111
 Палаццо Венеція, рельєф 46, 103
Римська імперія 34, 49, 105, 108
Різдво 71, 73, 81, 102, 111
Розов Н. 27, 33, 57
Розп'яття 30, 71, 72, 101, 111
Роман II 104
Роман III Аргир 31, 66, 67
Роман IV Діоген 104
Роман Святославич 57, 58
Ростислав Всеволодович 75
Ростиславичі 96
Ростов 43
Руодпрехт 87
Русь 8, 20, 24, 29, 31, 32, 34, 36, 38, 39, 41–44, 47, 49, 58, 73, 80, 92, 97–99, 102, 109
Рюрик Ростиславич 93
Рюриковичі 7, 41, 49, 100
Санкт-Петербург:
 Академія мистецтв, бібліотека 11;
 Ермітаж, каменя 66;
 Російська національна бібліотека:
 збірник (Кир.-Бел. 5/1082) 53;
 Остромирове Євангеліє (F.n. I.5) 39, 44; Псалтир (Гр. 214) 40, 90
Саул 106
свічки 12, 37, 38, 39, 51
Святі Дари 37, 49
Святополк Ізяславич 77, 78, 100
Святополк Окаянний 22, 46, 100
Святослав Володимирович 43
Святослав Ярославич 20, 21, 54–58, 60–66, 68–70, 73, 74, 80, 98
Север'янов С. 84
сеньйорат 42, 44, 65
серафими 101, 102
Символ Віри 75, 109
Симеон 53, 57
Сичов Н. 82, 83
Сігеберт Жамблuzький 109
Сімаргл 59
Склерина (коханка Константина VII Мономаха) 67
Скуленко І. 9
Смірнов Я. 11, 12, 15, 17, 21, 28
Смірнова Е. 73, 76, 83, 88, 93, 101
Смоленськ 43, 44
Сморонг Ружицька М. 16, 33, 76, 81, 83, 90, 92–94, 101, 108
Солнцев Ф. 9, 13, 21, 37
Соломон 30, 35
Софія, св. (великомучениця) 9, 13
Софія, св., *див.* Премудрість Божа
Софія Київська, *див.* Київ, собор св.Софії
Спатаракіс І. 41, 60, 86, 94, 95, 103
Срезневський І. 9, 15, 20, 25, 37
Станіслав Август 11
Стефан X 106
Страшний Суд 60, 93, 101
Стружик П. 73, 76
Судислав Володимирович 43
Тбілісі
 Державний музей мистецтв Грузії, триптих 104
Теодора (дочка Константина VIII) 31
Теодора (дружина Юстиніана I) 37
теофанія 101, 102, 104, 111
Теофано (дружина Оттона II) 103, 105, 108
Тітмар Мерзебурзький 22
Тматорокань 43, 96
Толочко О. 42, 44, 49
Толстой І. 43

- Тоцька І. 16
тризуб 43, 44
Трір 71
 собор св.Петра 87
Туров 44, 74, 83, 96
Уайтгемор Т. 15, 67, 88
Україна, *див.* Русь
Уолтер Ч. 106, 107
Упсала
 Університетська бібліотека, Євангеліє
 Генріха III (Upsala C.93) 104
Феодосій Печерський, св. 9, 61–63, 69,
 70, 79–81
Фотій 28, 50
Франклін С. 92
херувими 101, 102
Хосіос Лукас, католикон монастиря 26, 29
Христос 25, 26, 32, 33, 48, 58, 69, 87, 88,
 101, 108
 образ 8, 15, 25, 26, 28–32, 35, 36, 40,
 46, 47, 49, 51, 54, 55, 58–60, 63–68,
 70–72, 77, 80, 81, 86, 88, 89, 91, 95,
 99–104, 107–111
Ціглер А. 98
Чернігів 43, 44, 66, 69, 74
 Спаський собор 66
Чесний Хрест 30, 34, 36, 37, 90
Чивідале дель Фріулі
 Національний Археологічний музей,
 Псалтир Егберта (Ms. CXXXVI) 8,
 64, 71–73, 75–78, 80, 81, 83–92, 94–98,
 100–111
Шевирьов С. 53
Шексна, р. 48
шлюбні корони 106, 107, 111
Шлюмбергер Г. 103
Шмітт Ж.-К. 90
Шрамм Н. 108
Щепкін В. 84
Юкін П. 9
Юстиніан I 26, 35, 37
Ян Длугош 74, 97
Янін В. 75–78, 92, 97, 103
Януш Радзивілл 11, 17
Ярополк-Петро Ізяславич 71–79, 82–85,
 87, 90–103, 105, 106, 108–111
Ярослав-Георгій Володимирович 9, 11,
 20, 21, 23, 24–26, 28–36, 38, 39, 42–49,
 51, 52, 60, 65, 70
Ярослав Всеволодович 26
Ярослав Святославич 57, 58
Ярославичі 42, 44, 60, 61, 65, 73

Summary

NAZAR KOZAK

IMAGE AND AUTHORITY

Kniazian Portraits in the Art of Kyivan Rus' of the Eleventh Century

This book is about Kniazian portraits – works of art representing the members of the royal family ruling the Eastern-European Medieval state known as Kyivan Rus' (Ukraine-Rus'). The purpose of studies is to find out possible interpretations of those works of art in regard to the context of their creation.

Chapter One

FAMILY OF THE FOUNDER

Kniazian portrait in the central nave of St. Sophia cathedral in Kyiv

The central nave of St. Sophia cathedral in Kyiv contains a Kniazian portrait executed in fresco <il.1:1,2,3>. At present four figures are preserved on the south wall <il.2>, two figures – on the right part of the north wall <il.6> and two more small fragments – on the relicts of the destroyed west wall separating narthex from nave <il.8,9>.

Reconstruction of the original arrangement of the composition is to a great extent hypothetical. The main visual source is the 18th century copy of unpreserved drawing by A. van Westerfeld executed in 1651 <il.12>. This drawing represents eleven figures without architectural background and is enough conventionalized when it comes to details.

Four figures on the south wall represent Kniazian sons. Due to the fallacious restoration their heads are at present covered with white kerchiefs. Figures on the north wall (two of them visible and two covered with plaster) stand for one son and three daughters or two sons and two daughters.

The most probable layout of the lost part of the composition on the west wall included the image of Christ in the center, flanked by intercessors and approached from the south by the Kniaz holding a model of the church and from the north by the Kniazian wife <il.16>.

The fresco represents the family of Kyivan Kniaz Iaroslav Volodymyrovych (1016–1018, 1019–1054). The attempt to reidentify the family is unconvincing. A number of the portrayed Kniazian children and their age speak for the execution

of the portrait in 1030s. Nevertheless its dating depends on the dating of the St. Sophia cathedral in Kyiv, which is still a controversial question.

According to reconstruction of the lost central part of the composition Kniaz Iaroslav was depicted offering to Christ a model of the church. The message of such an image can be read as follows: Kniaz Iaroslav is the founder of St. Sophia cathedral, the cathedral is his gift to Christ, Kniaz acknowledges the authority of Christ and receives the divine protection. Kyivan author of the 11th century Ilarion explains that St. Sophia cathedral was constructed for the consecration of Kyiv. Therefore, the fresco declared the spread of divine protection not only to Iaroslav and his family but to their capital as well.

The intercessors were probably represented between Christ and the Kniazian family. There are several suggestions as for their identification:

- (1) Byzantine Emperor. In such a way the Byzantine concept of “state hierarchy” might be displayed.
- (2) Iaroslav’s Christian predecessors: his father Kyivan Kniaz Volodymyr Sviatoslavych (978–1015) and his great-grandmother Olha (ruled as Regent 945–c.960). This could embody the idea of heredity.
- (3) Saints. For example St. Constantine and St. Helena or St. George and St. Irene (holly patrons of Iaroslav and his wife Ingigerd). The saints may introduce the Kniazian family to Christ.

Two senior sons are depicted carrying long candles in their hands. Due to this the composition resembles some kind of a church rite. Nevertheless the scene is not narrative but purely symbolic. According to the interpretation of the 14th century Byzantine author Pseudo-Codinos such candles in the hands of the earthy rulers were virtually enlightening their good deals to the people.

The authority in Kievan Rus’ belonged to the Kniazian family. This explains why not only the founder of the cathedral but all his family are represented on St. Sophia fresco. In the course of the 11th century the system of government evolved. Volodymyr’s sons, had equal rights for Kievan throne, so one of them, Iaroslav came into power through brothermurdering rivalry. Iaroslav’s sons on the contrary escaped bloodshed. That was due to the will of their father who delegated the primary role in the Kniazian family to the eldest son. The idea of such a new heredity order is reflected in hieratical set down of the figures in the composition: the younger brothers are following the senior. The presence of Iaroslav’s daughters indicates their participation in possession of authority and continuation of the dynasty.

In the decoration system of St. Sophia the Kniazian portrait is juxtaposed with the scene of the Communion of the Apostles in the central apse <il.19>. Both compositions are set on the same register in front of each other and centered around the images of Christ. Such a juxtaposing intended to compare the members

of Kniazian family to the Apostles. The Apostolicity of the Kniazian family was understood as Christianization mission over their domain.

Located on the walls of the upper level close to the image of Christ the Kniazian figures are visually raised over the viewers. The divine origin of the Kniazian authority was shown through this. While receiving authority from God, Iaroslav and his family were under the obligation to be rightful rulers to their people.

Chapter Two USURPER'S GIFT Kniazian portrait in the Izbornyk of the year 1073

The Izbornyk of the year 1073 (State Historical Museum in Moscow, In. no СИН. 1043) had Kniazian portrait on the fol. 1v <il.43>. In the 19th century this portrait had been stolen, and later on returned. It is stored separately from the manuscript.

The year of the execution of the Izbornyk is indicated in the inscription on fol. 263v <il.48>. The Kniazian portrait was added to the manuscript afterwards together with other changes aiming to declared Kyivan Kniaz Sviatoslav Iaroslavych (1073–1076) to be the ktetor of the manuscript. All those changes including the addition of miniature on fol. 1v were introduced after Sviatoslav became Kniaz of Kiev, that is after March 22, 1073.

On fol. 1v Kniaz Sviatoslav is depicted in the company of his second wife Oda, their mutual son Iaroslav and four sons from Sviatoslav's first marriage. The Kniaz is offering a manuscript to Christ enthroned represented on the opposite fol. 2r <il.44>. Inscriptions above the miniatures explain the meaning of the scene. The Kniazian appeal to God to accept desire of his heart and to be merciful to his family is written above the portrait; and the promise of gratitude to the soul of the Kniaz is above the image of Christ. The Kniazian family is flanked by two griffins symbolizing the ascension to heaven. The image of Christ is flanked by two peacocks symbolizing the eternal life.

The choice of the iconography for the dedicatory miniature (Sviatoslav is portrayed presenting a book) in all probability indicates that Izbornyk was a Kniazian gift. In 1073 Svitoslav came to power in Kyiv through expelling his senior brother Iziaslav. It had been seen as a violation of their father's will and usurpation of authority. Sviatoslav in response launched a campaign of donations aiming to obtain support from the Church. It is possible that Izbornyk was Svitoslav's gift to Theodosios, the abbot of the Pechers'kyi (Cave) monastery.

As well as above-mentioned fresco in St. Sophia cathedral in Kyiv the miniature on fol. 1v of Izbornyk represents the family portrait. There is an obvious difference in the arrangement of both compositions. While in fresco sons are represented in heredity order according to their age, in miniature the youngest son is depicted ahead of his brothers. This may indicate his dynastic preferences and justify Sviatoslav's raise to power through deposing of his senior brother Iziaslav.

The blessing right hand of Christ symbolizes the divine support to Sviatoslav as the new ruler of Kyiv. Meanwhile the frontal pose of Christ shows indifference to Kniaz and his gift. Several inscriptions in the manuscript concerning Sviatoslav also reveal polyvalent meaning. All this could be viewed as a tool of veiled critique of the usurper by his image-makers.

Chapter Three PRAYER AND CORONATION Kniazian portraits in the Egbert Psalter

The main part of the Egbert Psalter (National Archeological museum of Cividale del Friuli, In. no Ms. CXXXVI) was executed for the Archbishop of Trier Egbert in the end of the 10th century. Addition to the manuscript was introduced latter, including about ninety Latin prayers and five miniatures. Two of those miniatures on fol. 5v and on fol. 10v contain Kniazian portraits.

The addition to the manuscript was ordered by Gertrude, the wife of Kyivan Kniaz Iziaslav Iaroslavych (1054–1068, 1069–1073, 1077–1078). The absence of Iziaslav from the prayers and from the miniatures means that addition was definitely made after his death in 1078. The content of some prayers and Kyivan origin of the miniatures indirectly indicates even latter date — not earlier then 1085, when Gertrude for the first time after the death of her husband returned to Kyiv. Since Iaropolk-Peter, a son of Gertrude and Iziaslav, is mentioned in prayers several times and represented in two miniatures the addition to the manuscript should be dated before his death in 1086.

On fol. 5v Gertrude is depicted prostrating at the feet of Apostle Peter <il.66>. Gertrude's posture, the so called proskynesis, symbolizes her attitude of veneration to the Apostle, dedication of the manuscript to him, and her prayer as well. The last aspect of the scene is emphasized by two texts written on either sides of the miniature. The repentant motifs present in the prayers suggest that Gertrude's proskynesis is a gesture of humiliation. Gertrude is praying not only for herself but also for her son Iaropolk whose standing figure is represented behind. The prayer on the fol. 30r containing Gertrude's confession of sins on behalf of Iaropolk comments on that aspect of composition.

Iaropolk is depicted raising his hands to Apostle in the gesture of prayer and hope for salvation. In the inscription above the image of Iaropolk epithet “Ο ΔΙΚΑΙΟΣ” is added beside his name <il.89>. This Greek adjective meaning “just” not only characterizes the Kniaz, but also gives a prompt for the identification of the fourth person represented in miniature – a female figure clad in the Byzantine imperial costume standing behind Iaropolk. The identification of this figure as Iaropolk’s wife lacks argument. Iconographic evidences suggest that this is a personification of “ΔΙΚΑΙΟΚΥΝΗ” (Justice).

In 1085 Iaropolk launched unsuccessful attack on his uncle, Kyivan Kniaz Vsevolod Iaroslavych (1078–1093). The cause of war was rooted in the injustices done against Iaropolk and his unsatisfied claim for Kyivan throne. Ten years before in 1075 Iaropolk had received the kingdom of his father Iziaslav from Apostle Peter by the hands of Pope Gregory VII (1073–1085) in Rome. It was rather symbolic act but still a sufficient reason to raise a rebellion in 1085. Scene on fol. 5v in the Egbert Psalter then should be interpreted as Gerturde’s and Iaropolk’s appeal for justice addressed to Apostle Peter.

On fol. 10v the scene of investiture is represented: Christ seated on the throne places crowns on the heads of Iaropolk and his wife Cunigunde <il.69>. The composition confirms the royal right for Kyivan throne which Iaropolk had received in Rome in 1075. The divine origin of the Kniazian authority is emphasized. This should be important political statement in the already mentioned circumstances of war between Iaropolk and Vsevolod, when miniature was executed.

Crowns are depicted as not having reached the heads of Kniaz and his wife. This could signify that Iaropolk has not fully obtained his authority. Killed in 1086 he never had.

The miniature on fol. 10v includes theophanic elements of Maiestas Domini iconography. It is preceded by two other compositions on Christological theme: the Nativity (fol. 9v) <il.67> and the Crucifixion (fol. 10r) <il.68>. The scene of coronation should be viewed not only in political but also eschatological context. It symbolizes a promise of salvation. Political and eschatological messages are of equal importance.

In Byzantine iconography the scenes of double coronation of a couple usually emphasized the role of the empress in legitimization of her husband’s authority. However there are no proofs that Cunigunde somehow supported the royal claims of Iaropolk.

The presence of the Cunigunde’s portrait was not accidental and suggests a special intention. It is revealed through the allusion to the Byzantine marriage rite of the imposition of the wedding crowns on the heads of bride and bridegroom. There

was no connection between the execution of miniature and Kniazian wedding, which had taken place in previous decade (in the early 1070s). Nevertheless the simultaneous imposition of the crowns, depicted in miniature, symbolizes the same idea as marriage does, that is of unification. Since Kniazian couple is accompanied by St. Peter, the first bishop of Rome, and St. Irene, Byzantine empress defender of Orthodoxy, the composition could be interpreted as a symbolic vision of reunification of the Church. Gertrude's prayer on the fol. 206v-208v and several historic considerations speak for this. In such an ecclesiastic context the coronation of Iaropolk could symbolize the union of the Kyivan Kniazian family with Holy See.

Наукове видання

**Козак
Назар Богданович**

**ОБРАЗ І ВЛАДА
Княжі портрети
у мистецтві Київської Русі XI ст.**

Козак Назар Богданович – кандидат мистецтвознавства,
доцент Львівського національного університету імені Івана Франка,
науковий співробітник Інституту народознавства НАН України.
e-mail: knb_ua@yahoo.com

Літературний редактор
Ніна БІЧУЯ

Художній редактор
Інна ШКЛЬОДА

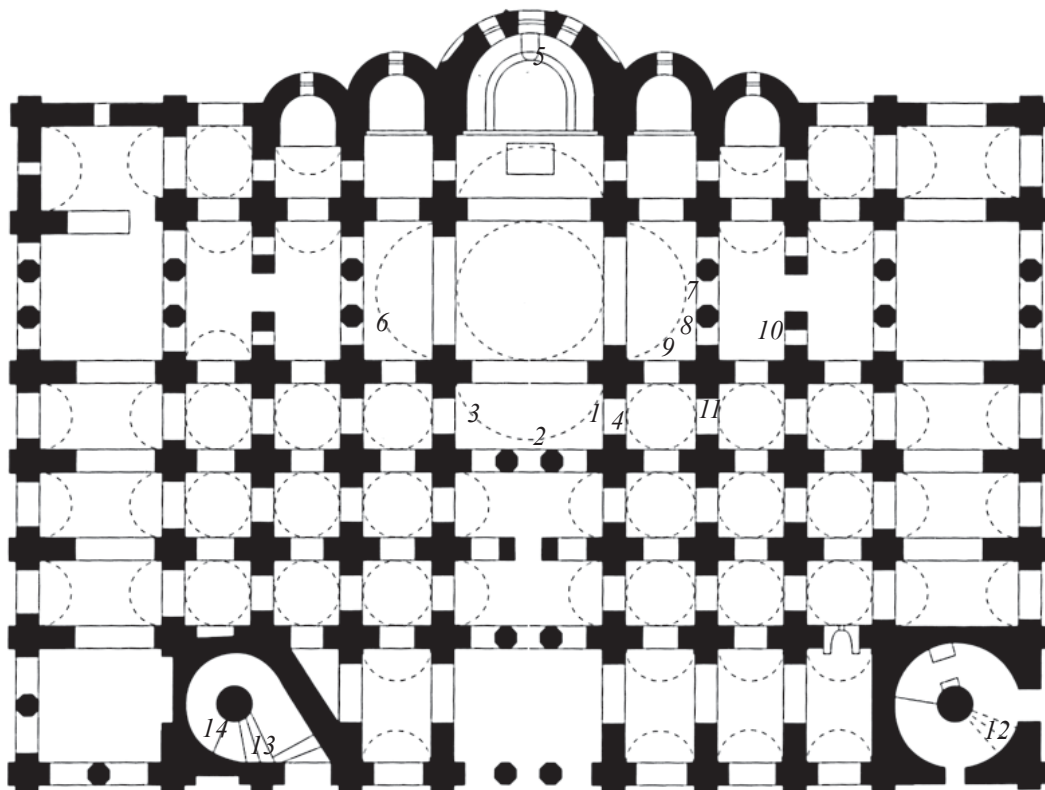
Редактори англomовного резюме:
Марта КОЗАК-ФЕДОРКІВ, Луїс ШО

Коректор
Віталія СТАНКЕВИЧ

Підп. до друку 21.11.2006. Формат 70х100 1/16
Друк офс. Гарнітура Times New Roman
Умовн. друк. арк. 13,3+40 вкл.; Авт.арк. 8,7.

Видавництво ТзОВ “Ліга-Прес”
79006 Львів, а/с 11018

Львівський національний університет імені Івана Франка
Факультет культури і мистецтв
79602 Львів, вул. Університетська, 1/251.
www.franko.lviv.ua



1. План собору св.Софії в Києві.

- 1 – Південна частина портрета сім'ї князя Ярослава.
- 2 – Центральна частина портрета сім'ї князя Ярослава.
- 3 – Північна частина портрета сім'ї князя Ярослава.
- 4 – Запис про смерть князя Ярослава.
- 5 – Причастя Апостолів.
- 6 – Зішестя в Ад.
- 7 – Розп'яття.
- 8 – Відіслання Учнів на проповідь.
- 9 – Зішестя св.Духа.
- 10 – Св.Константин та св.Олена.
- 11 – Імператор.
- 12 – Кафісма іподрому.
- 13 – Імператор на коні.
- 14 – Імператор у палаці.



2. Південна частина портрета сім'ї князя Ярослава. Фреска, перша пол.ХІ ст. Собор св.Софії, Київ.



3. *Ф. Солнцев*. Південна частина портрета сім'ї князя Ярослава. Малюнок, сер. XIX ст.



4. Св.Віра, св.Надія, св.Любов, св.Софія. Фреска, сер. XIX ст. Собор св.Софії, Київ. *Вигляд до реставрації 1935 р.*



а

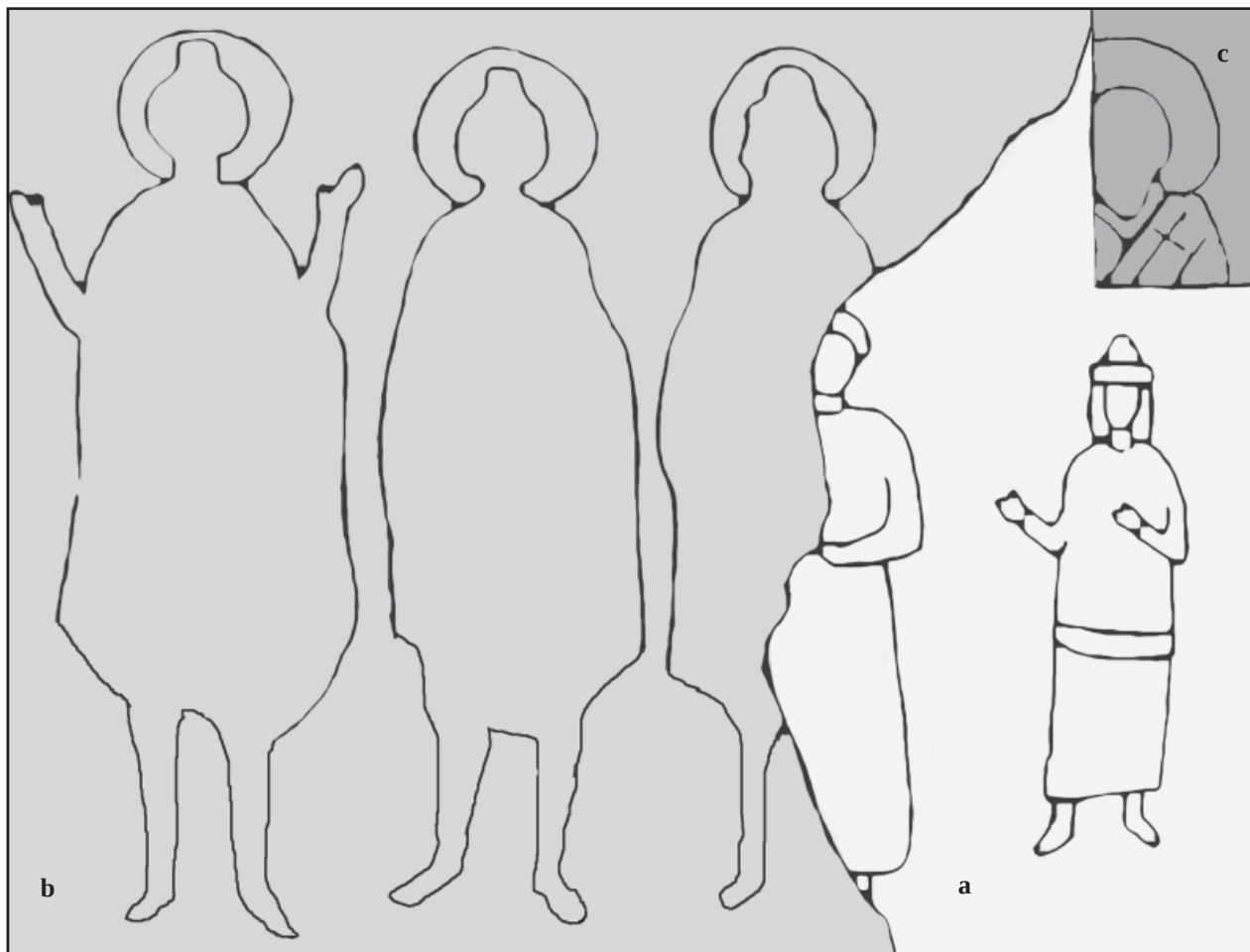


б

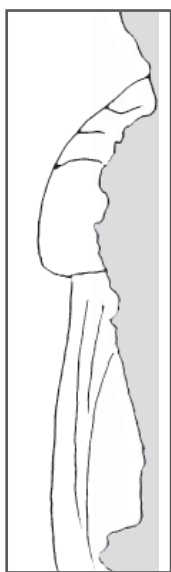
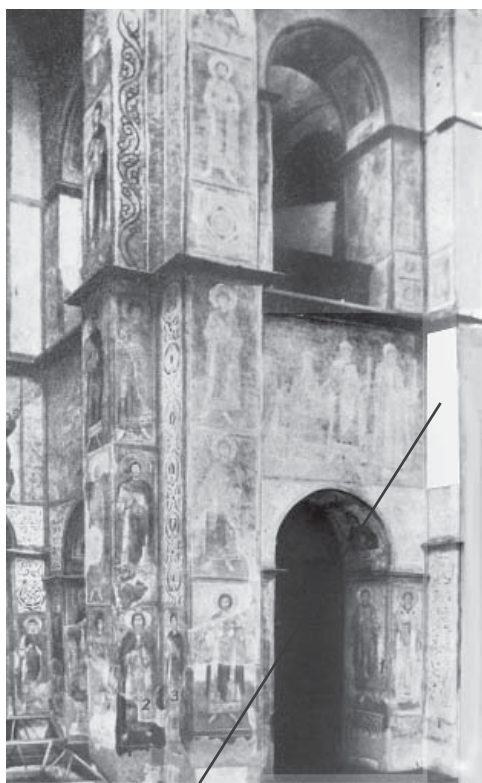
5. Обличчя крайньої ліворуч постаті з південної частини портрета сім'ї князя Ярослава.
а) Емісіограма. За І.Дорофієнко. б) Фотографія.



6. Північна частина портрета сім'ї князя Ярослава. Фреска, перша пол. XI ст. Собор св.Софії, Київ.



7. Схема живописних пластів на північній стіні центральної нави собору св.Софії в Києві.
а) Княжі постаті XI ст.; б) Юдейські отроки XV-XVI ст. (?); с) Св.Вавила, сер. XIX ст.



a



b



8. Фрагменти центральної частини портерта сім'ї князя Ярослава.

Фреска, перша пол. XI ст. Собор св.Софії, Київ.

а) Фрагмент постаті крайньої ліворуч; б) Фрагмент постаті крайньої праворуч.

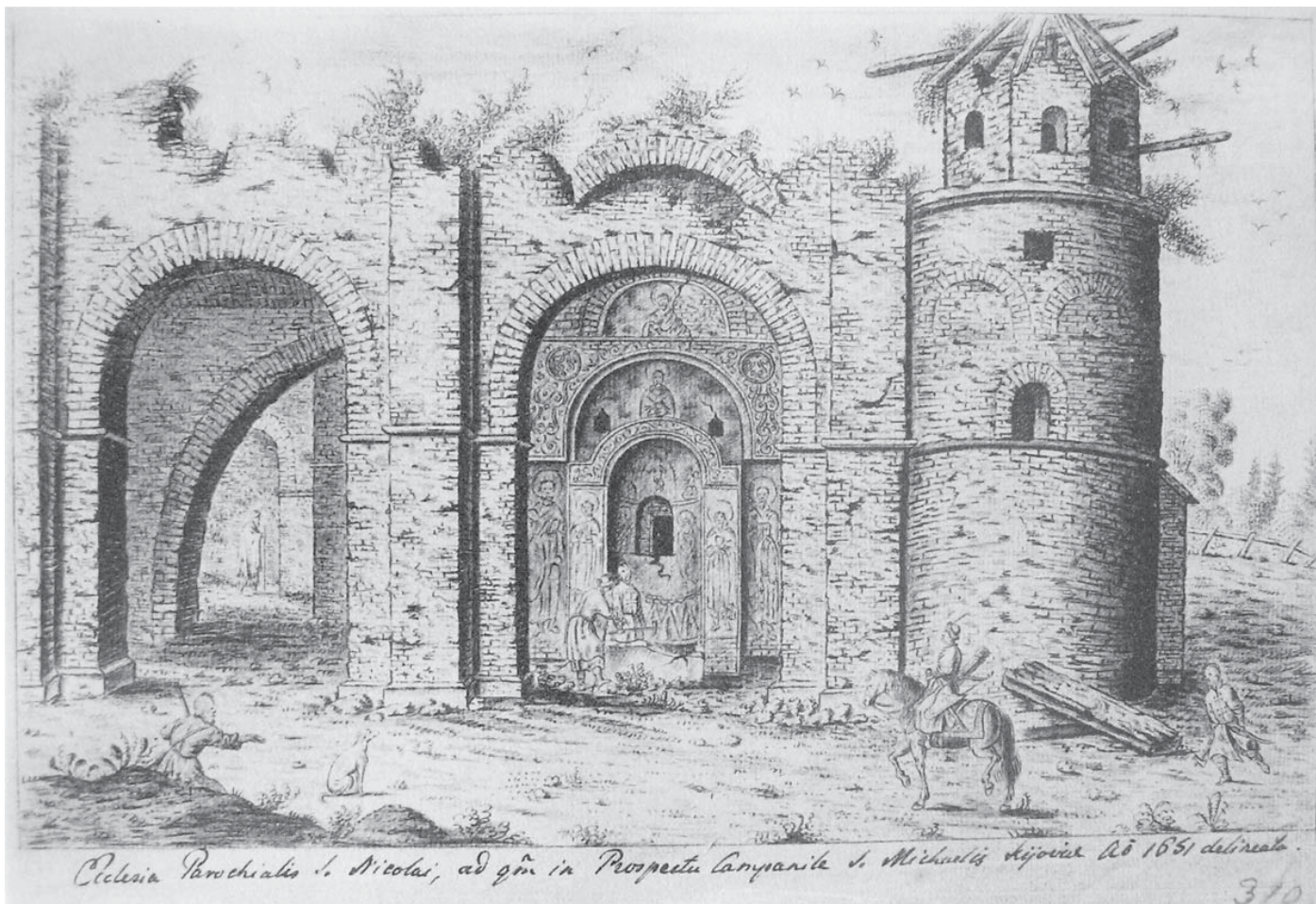


9. Реконструкція західної частини центральної нави собору св.Софії в Києві.

■ – незбережена західна стіна.



10. А. ван Вестерфельд. В'їзд гетьмана Януша Радзивіла до Києва. Малюнок 1651 р. за копією бл. 1785–1792 рр.



11. А. ван Вестерфельд. Південно-західна частина собору св.Софії в Києві. Малюнок 1651 р. за копією бл. 1785–1792 рр.



12. А. ван Вестерфельд. Портрет сім'ї князя Ярослава . Малюнок 1651 р. за копією бл. 1785–1792 рр.



13. Постагі з центральної частини портрета сім'ї князя Ярослава. *Фрагмент іл. 12.*



14. Постаті з південної частини портрета сім'ї князя Ярослава. *Фрагмент іл. 12.*



15. Постаті з північної частини портрета сім'ї князя Ярослава. *Фрагмент іл. 12.*

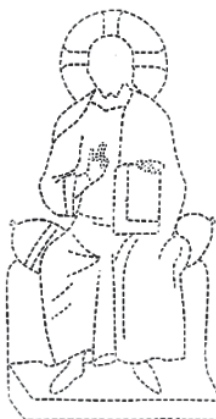
Князівна



Інгігерд



Ісус Христос



Ярослав



Княжич



а

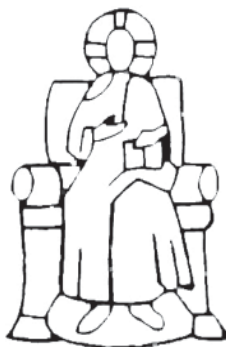
Княжич



Ярослав



Ісус Христос



Інгігерд



Князівна

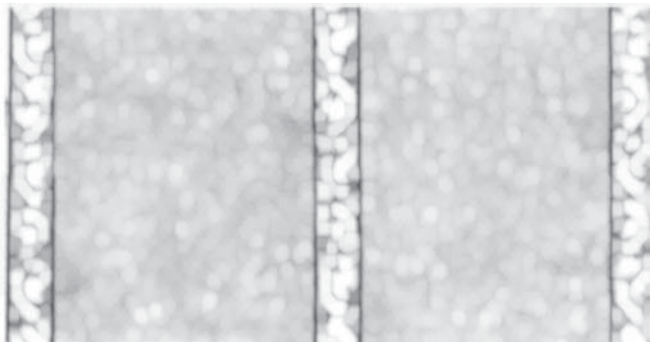


б

Володимир



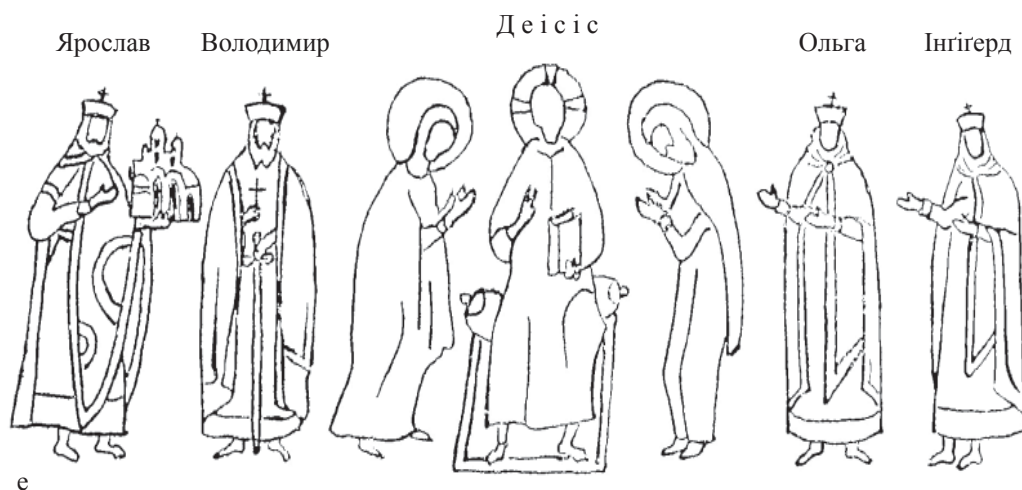
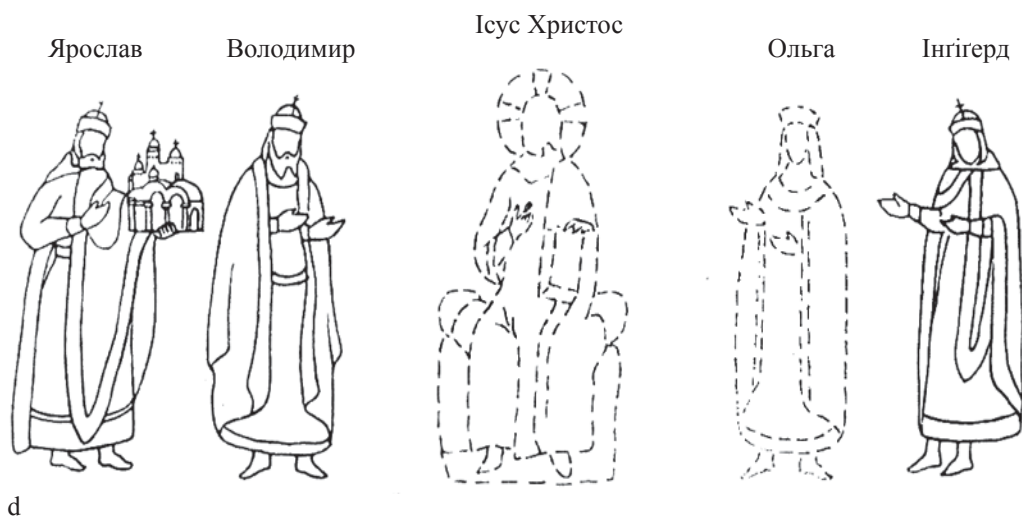
Мармурова панель



Анна



с



16. Варіанти реконструкції центральної частини портрета сім'ї князя Ярослава.
 а) В. Лазарєв; б) А. Поппе; в) Н. Нікітенко; г) С. Висоцький 1; е) С. Висоцький 2.



17. Центральна апсида собору св.Софії в Києві.





20. Давид і Соломон. Фрагмент сцени Зішестя в Ад.
Фреска, перша пол. XI ст. Собор св.Софії, Київ.



21. Давид і Соломон. Фрагмент сцени Зішестя в Ад.
Мозаїка, сер. XI ст. Католичон монастиря Неа Моні, о.Хіос.



22. Імператор. Фреска, перша пол. XI ст.
Собор св.Софії, Київ.



23. Св.Константин та св.Олена.Фреска, перша пол. XI ст.
Собор св.Софії, Київ.



24. Кафісма іподрому. Фреска, перша пол. XI ст. Собор св.Софії, Київ.

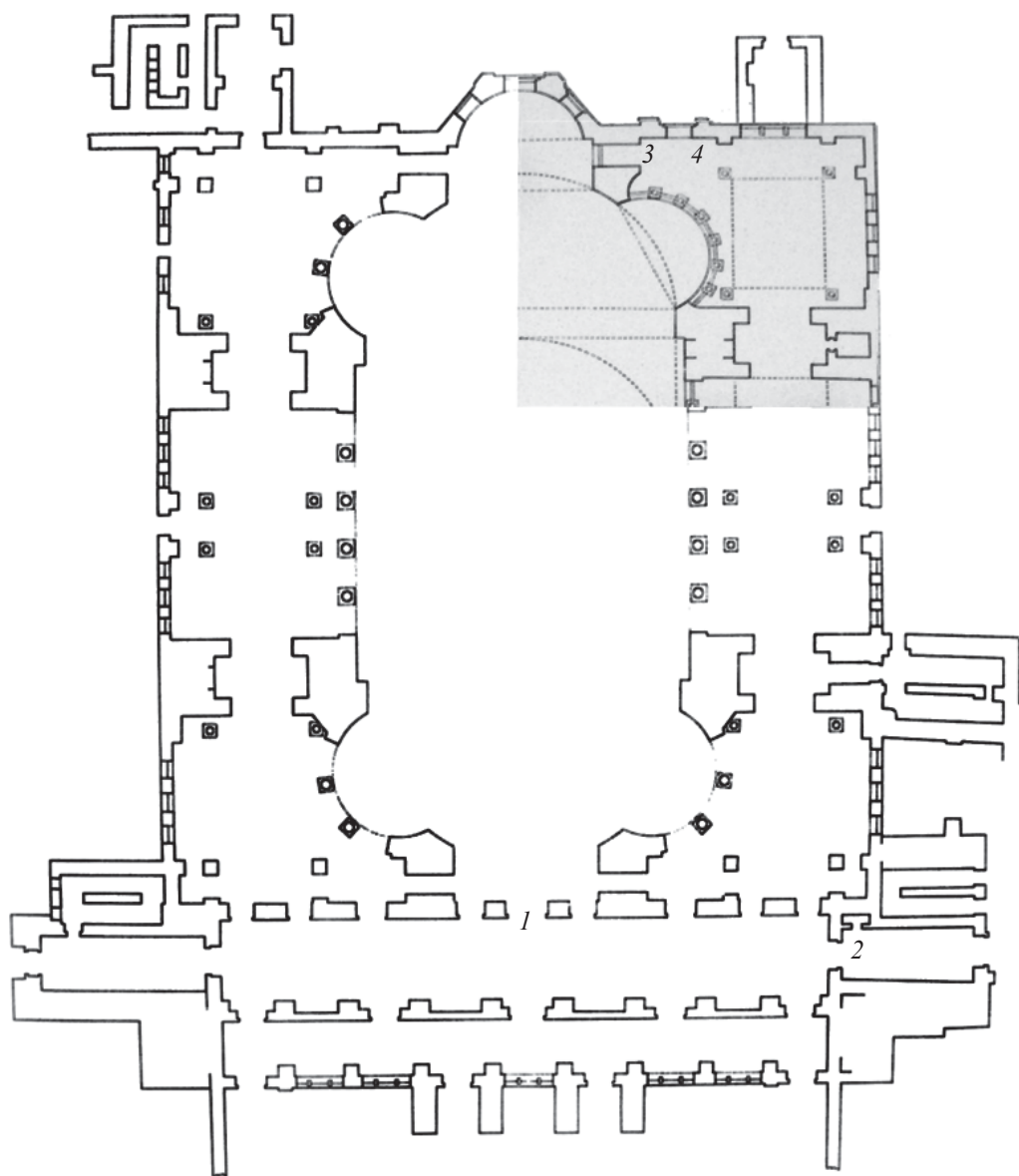




25. Імператор на коні. Фреска, перша пол. XI ст.
Собор св.Софії, Київ.



26. Імператор у палаці. Фреска, перша пол. XI ст. Собор св.Софії, Київ.



27. План собору св.Софії в Константинополі.

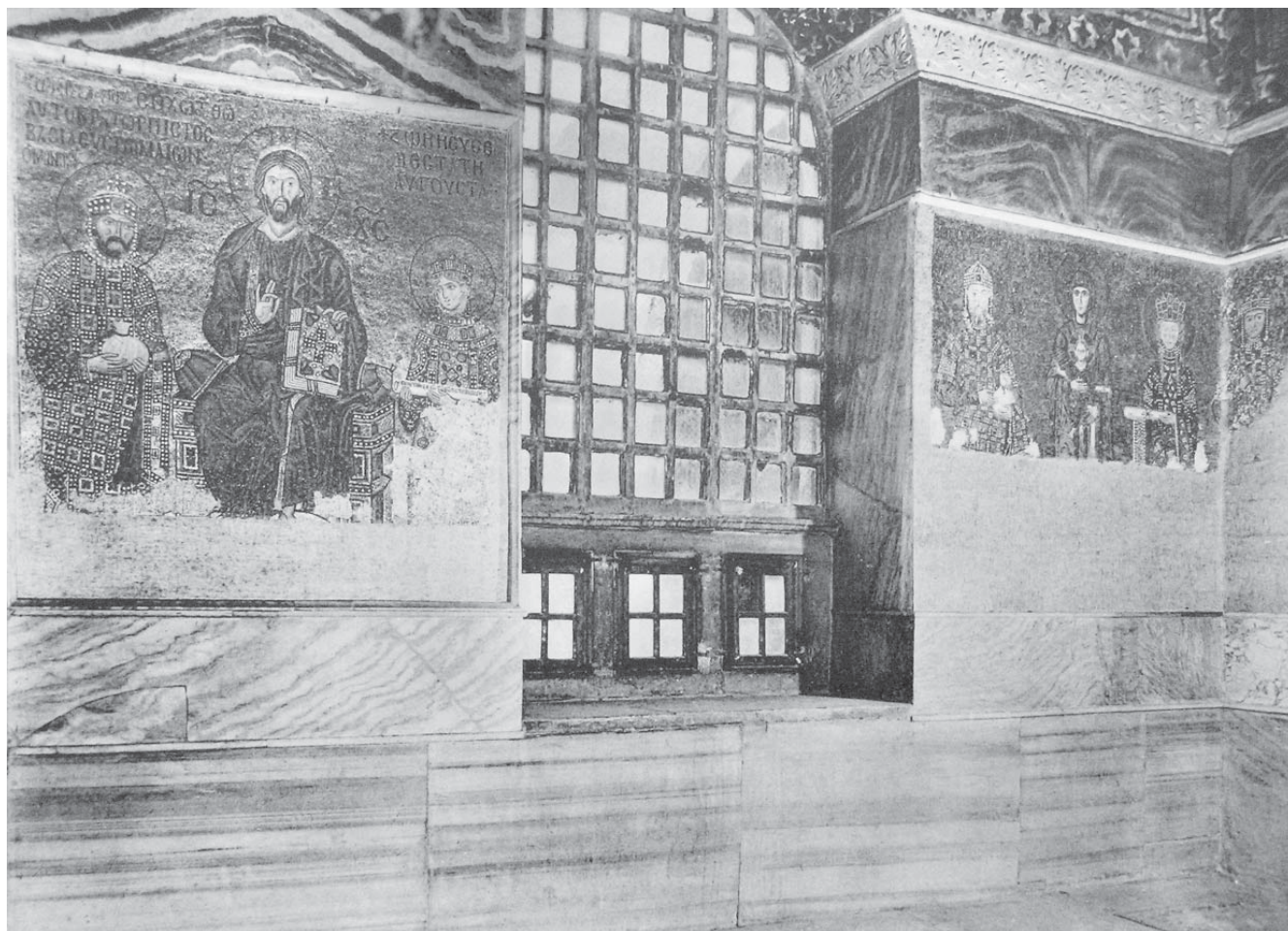
■ – верхній ярус

1 – Імператор Лев VI перед Христом на престолі.

2 – Імператори Юстиніан та Константин перед Богородицею з Христом на престолі.

3 – Імператор Константин IX Мономах та Зоя перед Христом.

4 – Імператор Йоанн II Комнин, Ірина та Алексій перед Богородицею з Христом.



28. Східна стіна південної галереї собору св.Софії в Константинополі.



29. Імператор Йоанн II Комнин, Ірина та їхній син Алексій перед Богородицею з Христом.
Мозаїка, бл. 1118 р. Собор св.Софії, Константинополь.



30. Імператори Юстиніан та Константин перед Богородицею з Христом на престолі. Мозаїка, кін. X ст. Собор св. Софії, Константинополь.



31. Ктитор Никифор. Фреска, 1160–1180 рр.
Церква св. Миколая, Касторія.



32. Абат Філогеос перед св.Лукою. Фреска, перша пол. XI ст.
Католікон монастиря Хосіос Лукас, Фокида.



33. Король Вільгельм II перед Богородицею. Мозаїка, 1180-ті роки. Собор Успіння Богородиці, Монреаль



34. Князь Ярослав Всеволодович перед Христом. Фреска, XIII ст. Церква Спаса на Нередиці, Новгород.



35. Імператриця Євдокія з синами Львом та
Олександром. Мініатюра, 879–883 рр. Арк. Вг,

36. Імператор Василій I між Архангелом Гавриїлом та
пророком Іллею. Мініатюра, 879–883 рр. Арк. Св,

Повчання Григорія Назіанзіна (Рар. gr.510), Національна бібліотека Франції, Париж.



37. Сім'я імператора Михаїла VII Дуки. Ініціал, 1074 р.
Арк. 1r, Псалтир (Гр.214), Російська національна
бібліотека, Санкт-Петербург.



38. Імператорська сім'я. Мініатюра, друга пол. XI ст.
Арк. 5r, Псалтир Барберіні (Barb. gr.375),
Апостольська бібліотека, Ватикан.



39. Монети князя Ярослава, перша пол. XI ст.



40. Аверс монети імператора Алексія I Комнина, 1092–1118 рр.



41. Аверс монети імператора Ісаака I Комнина, 1057–1059 рр.



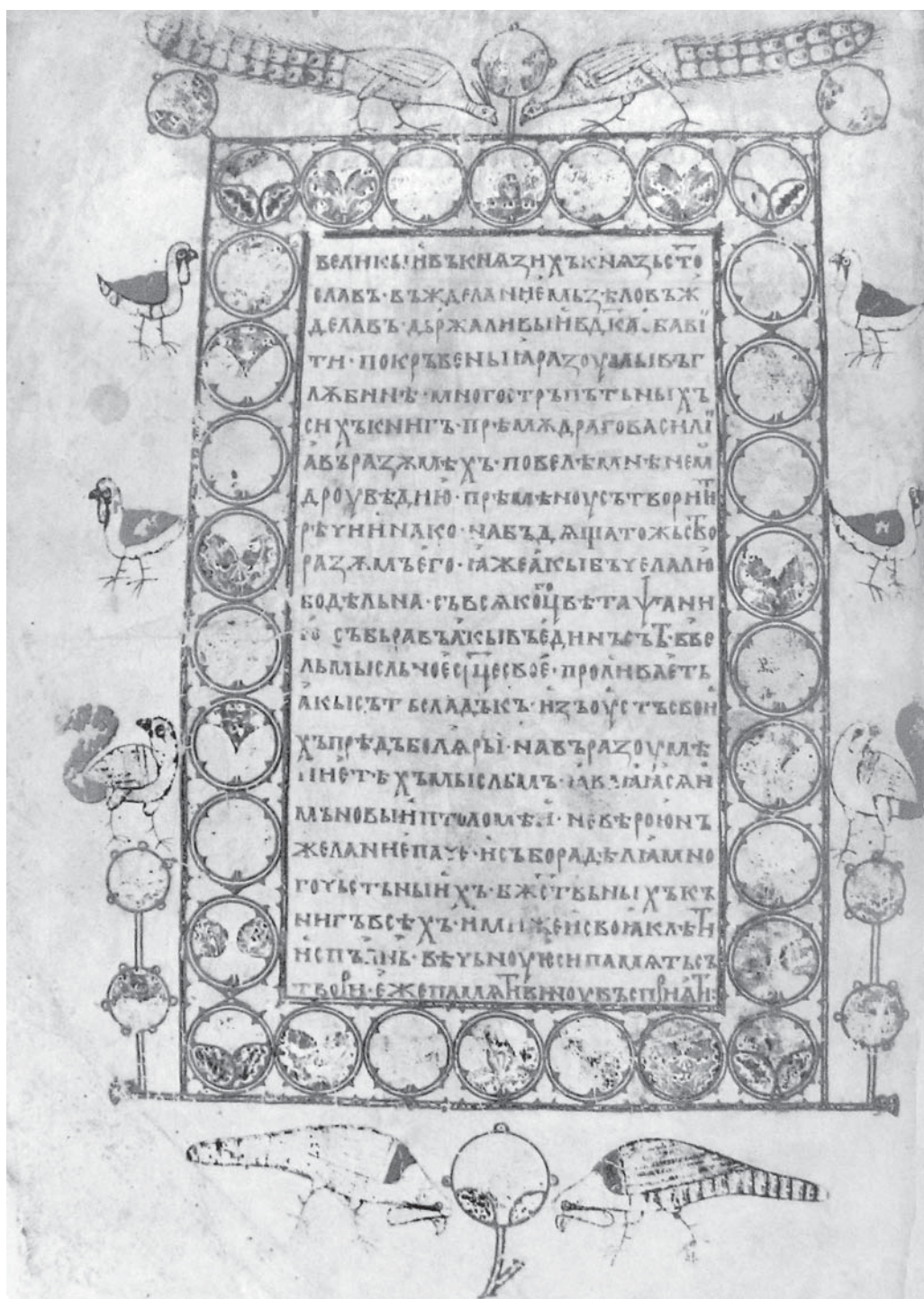
42. Христос на престолі. Каменя, друга пол. XI ст.
Ермітаж, Санкт-Петербург.



43. Сім'я князя Святослава. Мініатюра, 1073 р. Арк. 1v, Ізборник 1073 р. (Син.1043),
Державний історичний музей, Москва.



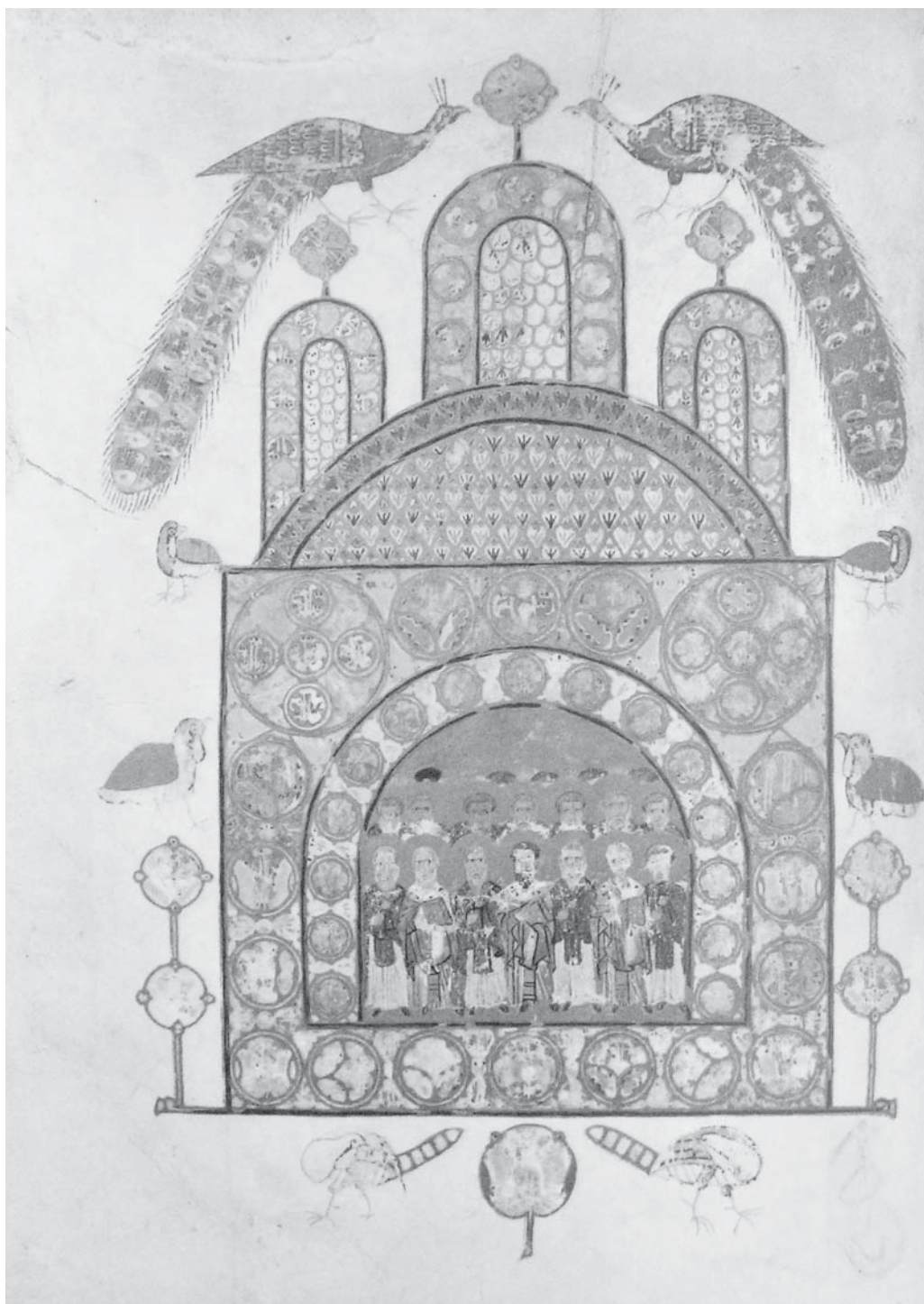
44. Христос на престолі. Мініатюра, 1073 р. Арк. 2г, Ізборник 1073 р. (Син.1043),
Державний історичний музей, Москва.



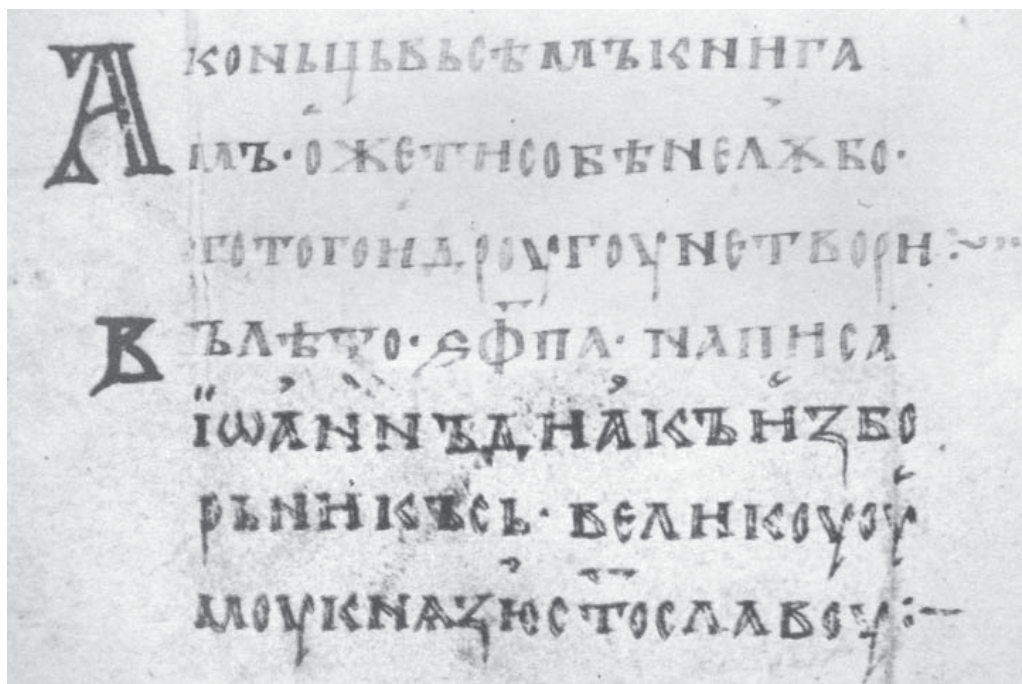
45. "Похвала". Арк. 2v, Изборник 1073 р. (Син.1043),
Державний історичний музей, Москва.



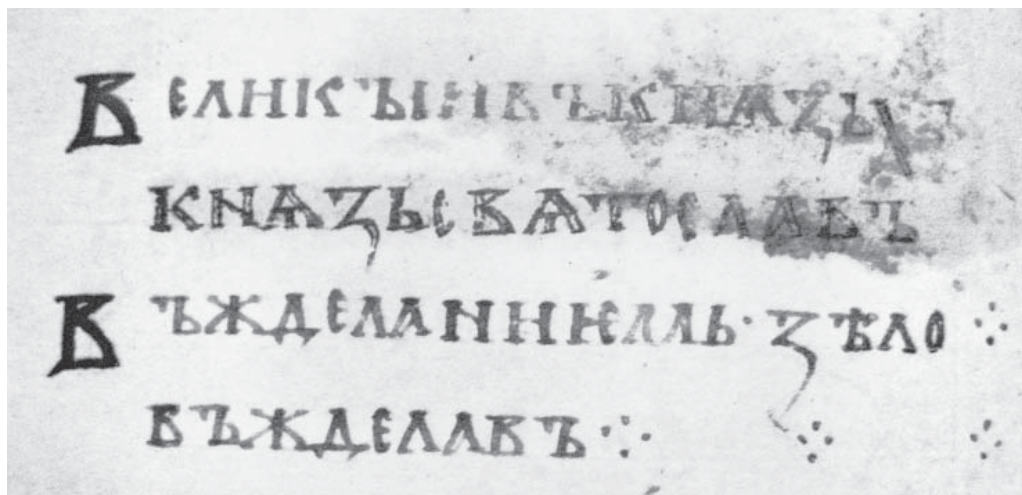
46. Святі Отці у храмі. Мініатюра, 1073 р. Арк. 3г, Ізборник 1073 р. (Син.1043),
Державний історичний музей, Москва.



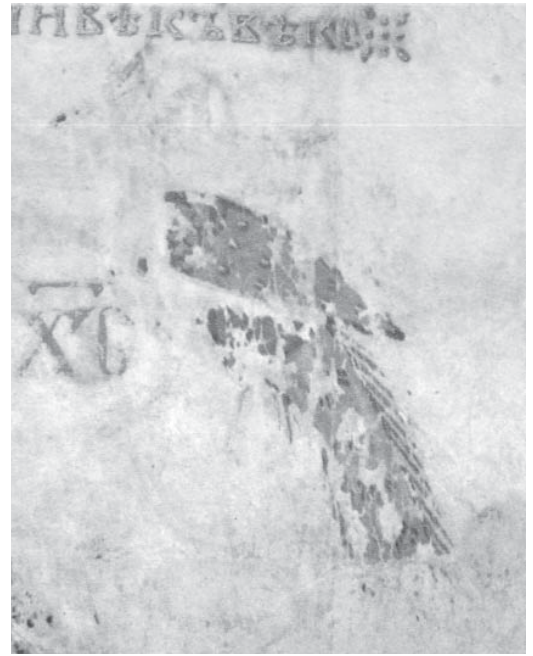
47. Святі Отці у храмі. Мініатюра, 1073 р. Арк. 3v, Ізборник 1073 р. (Син.1043),
Державний історичний музей, Москва.



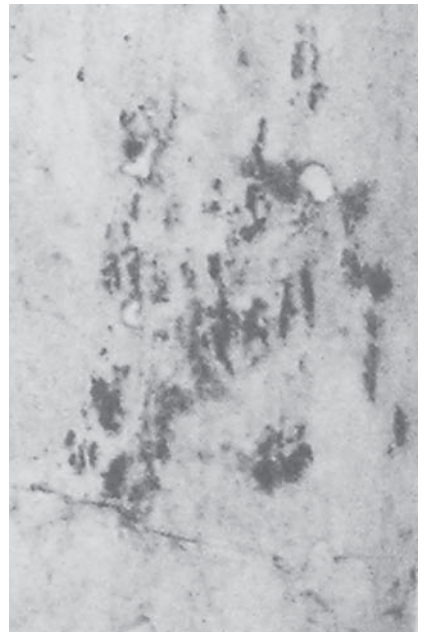
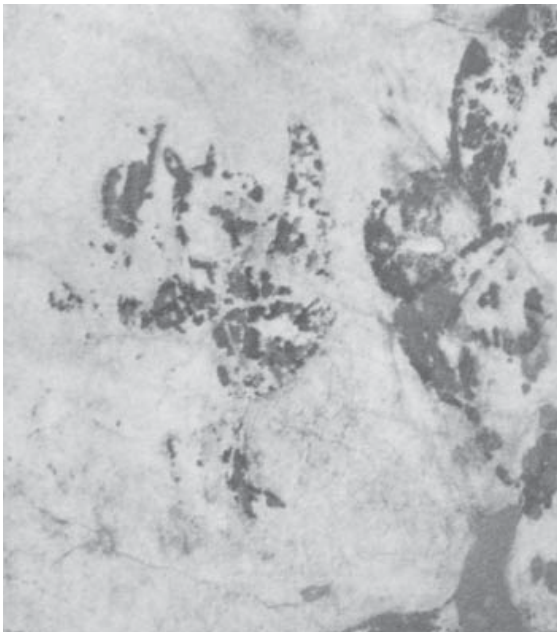
48. Приписка. Фрагмент арк. 263v, Изборник 1073 р. (Син.1043),
Державний історичний музей, Москва.



49. Початкові рядки "Похвали". Фрагмент арк. 263v, Изборник 1073 р. (Син.1043),
Державний історичний музей, Москва.



50. Павичі. Фрагменти іл.44.



51. Грифони. Фрагменти іл.43.



52. Павичі обабіч фіали. Рельєф, XII ст. Собор Сан Марко, Венеція.



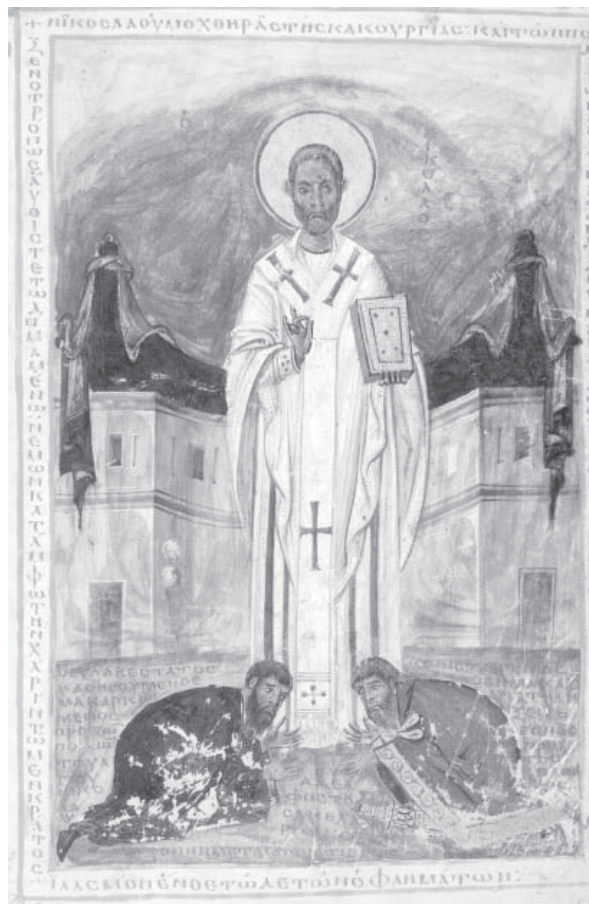
53. Вознесіння Олександра Македонського. Рельєф, XII ст. Собор Сан Марко, Венеція.



54. Йовганнес перед Богородицею з Христом на престолі. Мініатюри, поч. XI ст. Арк. 7v-8r, Адріанопольське Євангеліє (Ms. 887/116), Конгрегація Армена Мечітаріста, Венеція.



55. Лев Сакелларій перед Богородицею.
Мініатюра, сер. X ст. Арк. 2v,



56. Константин та Макар перед св.Миколаєм.
Мініатюра, сер. X ст. Арк. 3r,

Біблія Льва Сакелларія (Vat. Reg. gr. 1), Апостольська бібліотека, Ватикан.



57. Святі Отці вручають писання імператору Алексію I Комніну. Мініатюри, поч. XII ст. Арк. 1v-2r, Догматичний паноплій Євфимія Зигавина (Vat. gr. 666), Апостольська бібліотека, Ватикан.



58. Імператор Алексій I Комнин перед Христом. Мініатюра, поч. XII ст. Арк. 2v, Догматичний паноплій Євфимія Зигавина (Vat. gr. 666), Апостольська бібліотека, Ватикан.



59. Імператор Алексій I Комнин перед Христом. Мініатюра, друга пол. XII ст. Арк. 6v, Догматичний паноплій Євфимія Зигавина (Син. 387), Державний історичний музей, Москва.



60. Монах Теофаній перед Богородицею. Мініатюра, поч. XII ст. Арк. 1v, Євангеліє (MS Felton 710/5), Національна Галерея Вікторії, Мельбурн.



61. Вельможа перед Григорієм Назіанзіном. Мініатюра, XI-XII ст. Арк. 1v, Повчання Григорія Назіанзіна (Dionysiou 61), монастир Діонісіу, Афон.



62. Константин IX Мономах и Зоя перед Христом. Мозаика, сер. XI ст. Собор св. Софии, Константинополь.



63. Константин. *Фрагмент іл. 62.*



64. Ісус Христос. *Фрагмент іл. 62.*



65. Зоя. *Фрагмент іл. 62*



67. Різдво. Мініатюра, бл. 1085 р. Арк. 9v, Псалтир Егберта (Ms. CXXXVI),
Національний Археологічний музей, Чивідале дель Фріулі.



68. Розп'яття. Мініатюра, бл. 1085 р. Арк. 10г, Псалтир Егберта (Ms. CXXXVI),
Національний Археологічний музей, Чивідале дель Фріулі.



69. Христос у Славі коронує князя Ярополка та Кунігунду. Мініатюра, бл. 1085 р. Арк. 10v, Псалтир Егберта (Ms. CXXXVI), Національний Археологічний музей, Чивідале дель Фріулі.



70. Монах Руодпрехт перед архієпископом Егбертом.
Мініатюри, кін. X ст. Арк. 16v-17r,



71. Архієпископ Егберт перед Апостолом Петром.
Мініатюри, кін. X ст. Арк. 18v-19r,

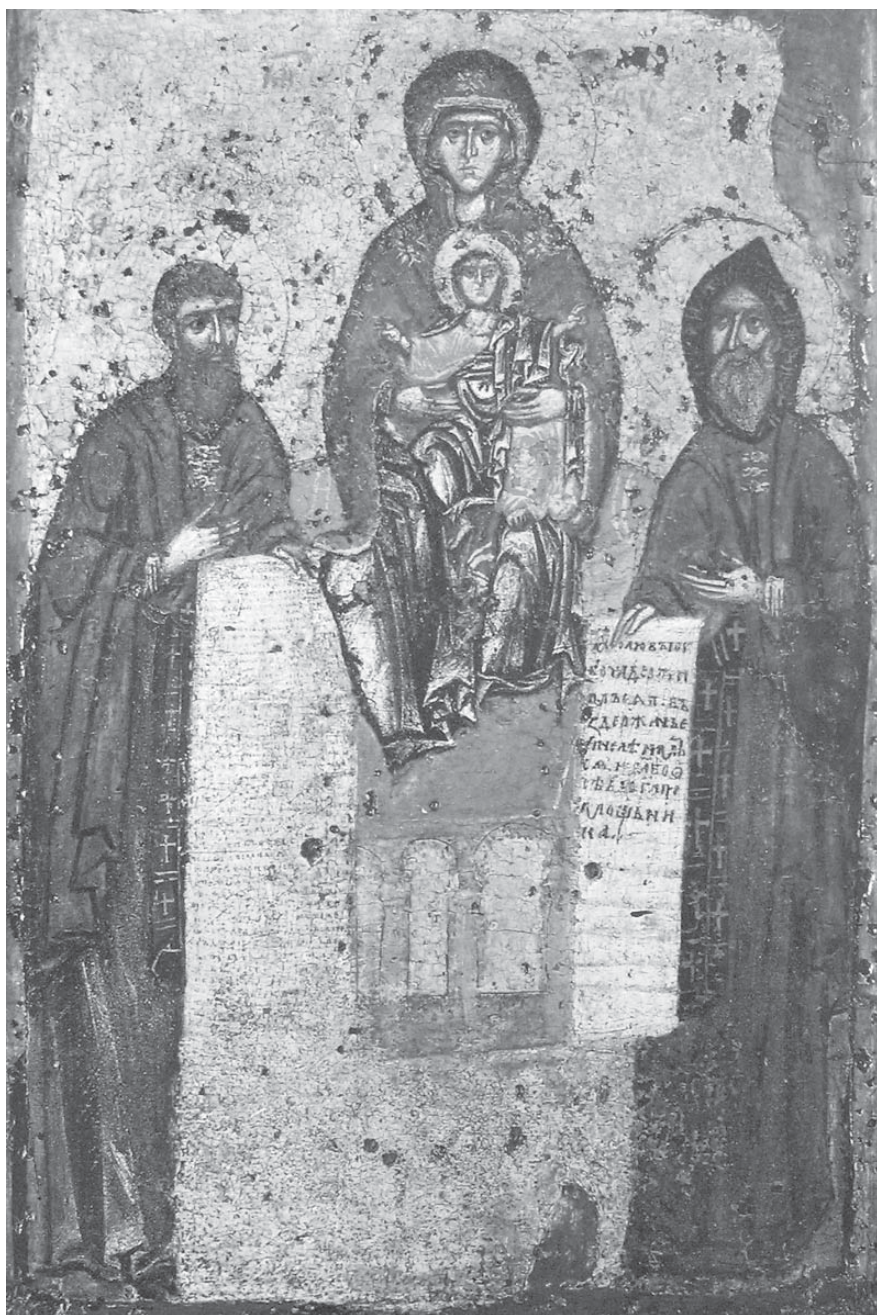


72. Орнаментальне обрамлення. Фрагмент мініатюри, кін. X ст. Арк. 20v,

Псалтир Егберта (Ms.CXXXVI), Національний Археологічний музей, Чивідале дель Фріулі.



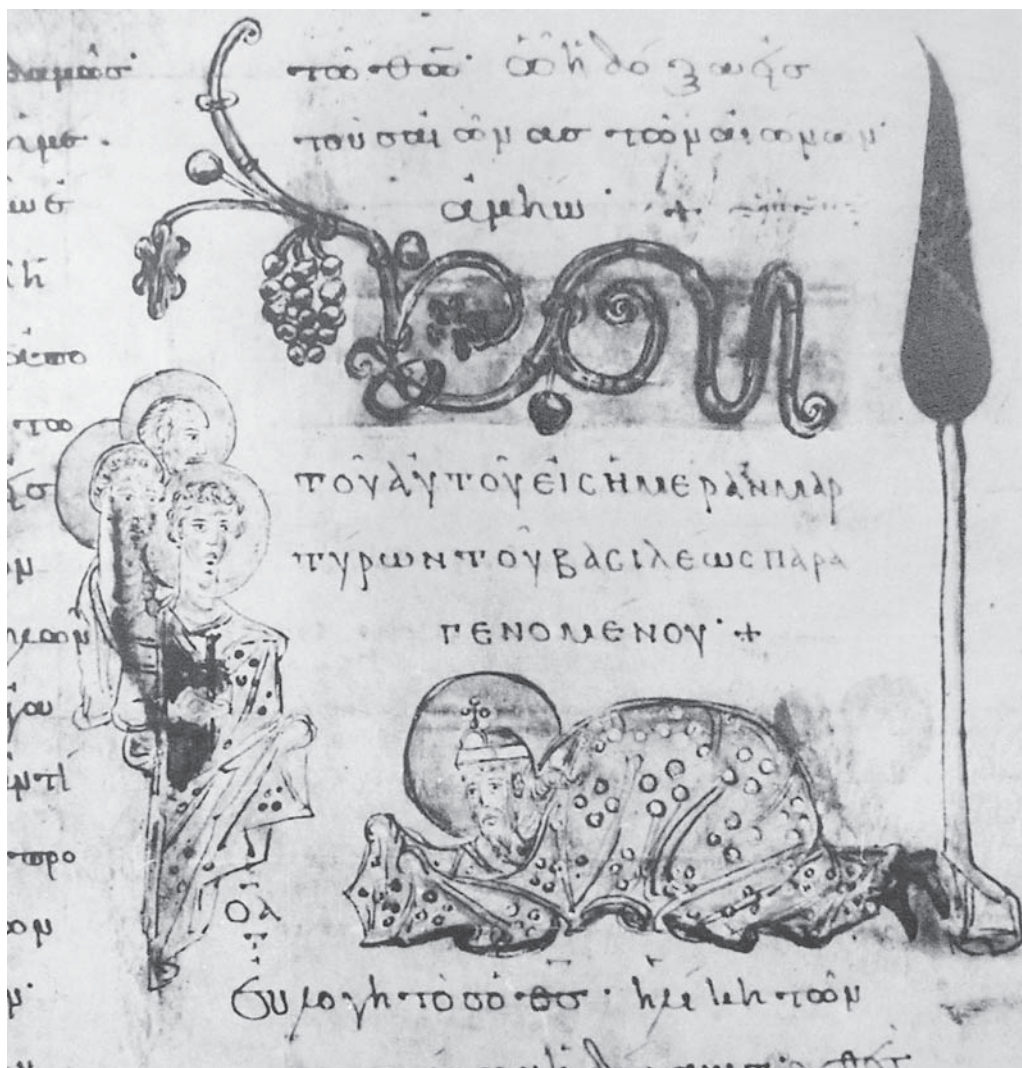
73. Богородиця з Христом на престолі. Мініатюра, бл. 1085 р. Арк. 41r, Псалтир Егберта (Ms. CXXXVI), Національний Археологічний музей, Чивідале дель Фріулі.



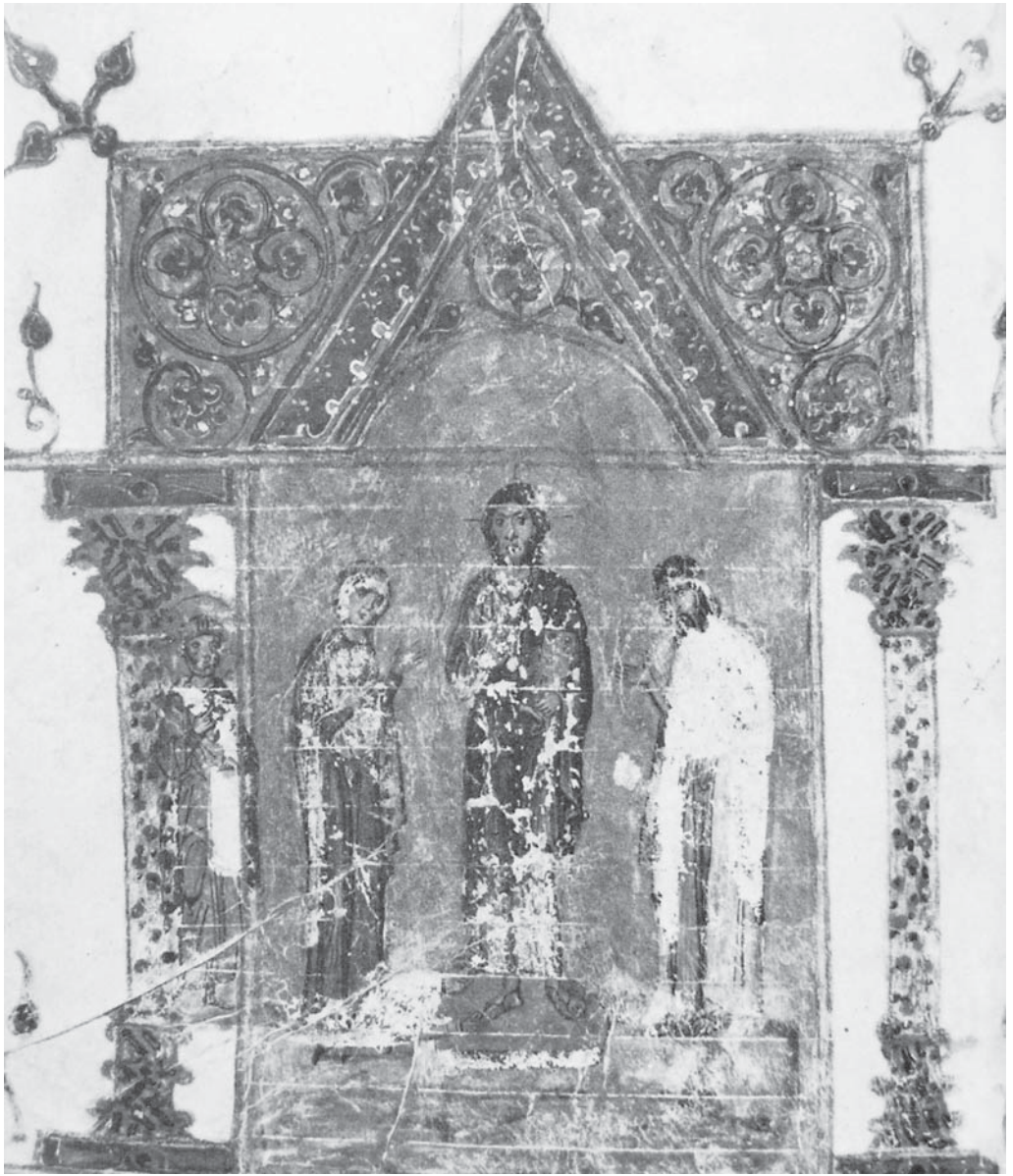
74. Свенська Богородиця. Ікона, бл. 1288 р. (?)
Державна Третяковська галерея, Москва.



75. Тріумф імператора Василя II. Мініатюра, поч. XI ст. Арк. 3г, Псалтир Василя II (Marc. gr. Z 17), Національна бібліотека Марчіана, Венеція.



76. Імператор Аркадій перед святыми. Мініатюра, X ст. Арк. 63г, Повчання Йоанна Златоуста (Nat. Lib. Cod. 211), Національна бібліотека, Афіни.



77. Деїсис. Мініатюра, поч. XII ст. Арк. 8v, Псалтир (Cod. gr. 3),
Бібліотека Гарвард Коледж, Кембридж, Массачусетс.



78. Ктитор Василій перед Богородицею. Мініатюра, бл. 1061 р. Арк. 1v, Лекціонарій Мегалі Панагія (Megali Panagia no. 1), Бібліотека Грецького Патріархату, Єрусалим.



79. Георгій з Антіохії перед Богородицею. Мозаїка, сер. XII ст.
Собор Санта Марія дель Аммірагліо (Марторана), Палермо.



80. Ктитор рукопису перед Богородицею. Мініатюра, XII ст. Арк. 3v, Лекціонарій (Lavra A 103), монастир Мегістіс Лавра, Афон.



81. Ктитор Василій та його дружина перед Христом. Мініатюра, бл. 1169 р.
Арк. Іv, Євангеліє (Koutloumousiou 60), монастир Кутлумусіу, Афон.



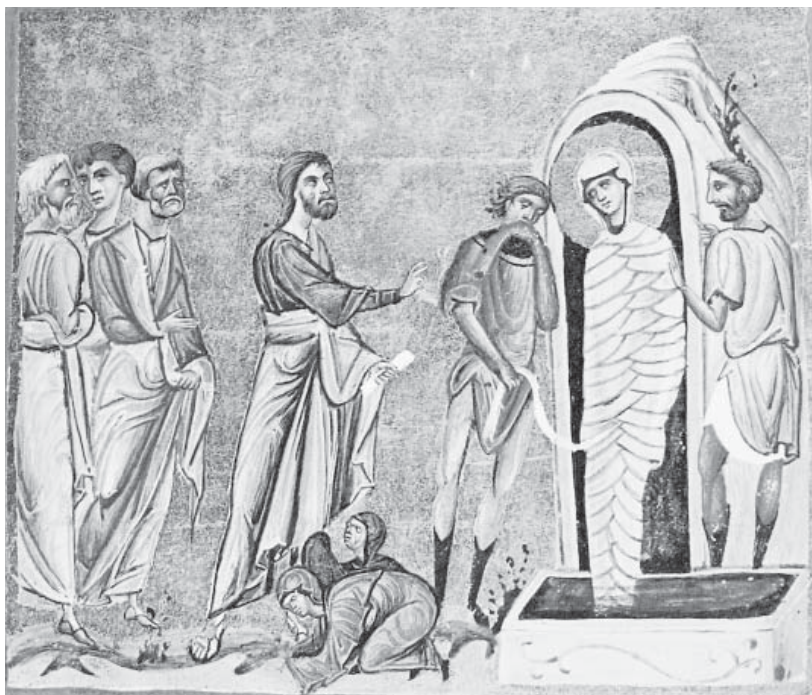
82. Монах Сава перед Богородицею. Мініатюра, XII ст.
Арк. 12v, Псалтир (Dionysiou 65), монастир Діонісіу, Афон.



83. Лев VI перед Христом. Мозаїка, поч. X ст. Собор св.Софії, Константинополь.



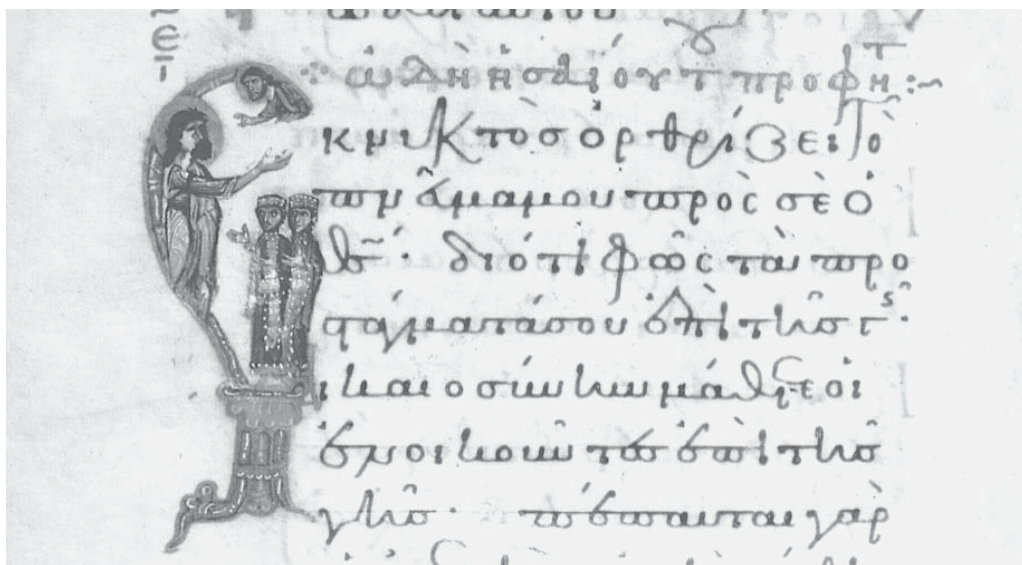
84. Давид перед Христом. Мініатюра, сер. XI ст.
Арк. 44r, Псалтир (Vat.gr. 752), Апостольська бібліотека, Ватикан.



85. Воскресіння Лазаря. Мініатюра, 1059 р. Арк. 44v, Євангелістарій (Dionysiou 587), монастир Діонісіу, Афон.



86. Давид перед пророком Натаном. Мініатюра, сер. XI ст.
Арк. 163v, Псалтир (Vat.gr. 752), Апостольська бібліотека, Ватикан.



87. Імператор Михаїл VII Дука та Марія перед Пророком Ісайєю. Ініціал, бл. 1074 р.
Арк. 311v, Псалтир (Гр.214), Російська національна бібліотека, Санкт-Петербург.



88. Праведники. Мініатюра, IX ст.
Арк. 30v, Хлудовський Псалтир
(Хлудов. 129д), Державний
історичний музей, Москва.



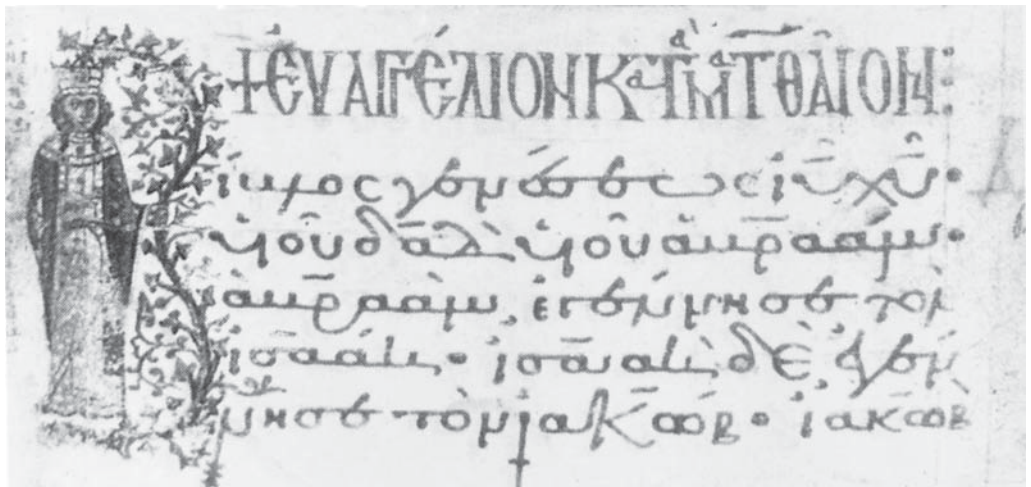
89. Ο ΔΙΚΑΙΟΣ ΙΑΡΟΠΪΛΚ. Фрагмент іл. 66.



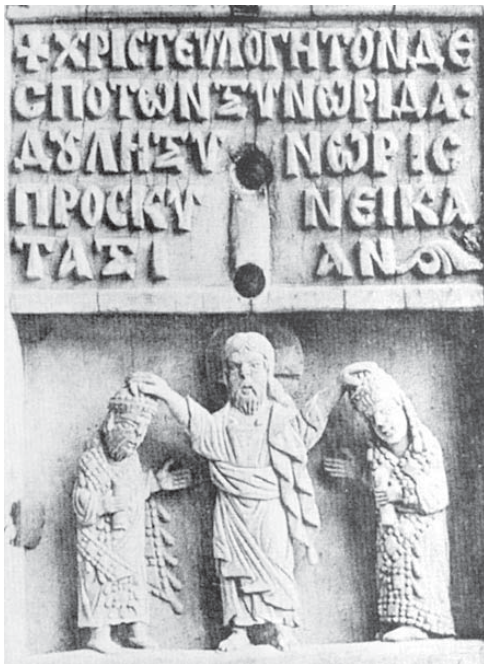
90. Праведний Йов з дочками.
Мініатюра, бл. 615-640 рр. Арк. 4v,
фрагмент Біблії (Nearol, IB 18),
Національна бібліотека, Неаполь.



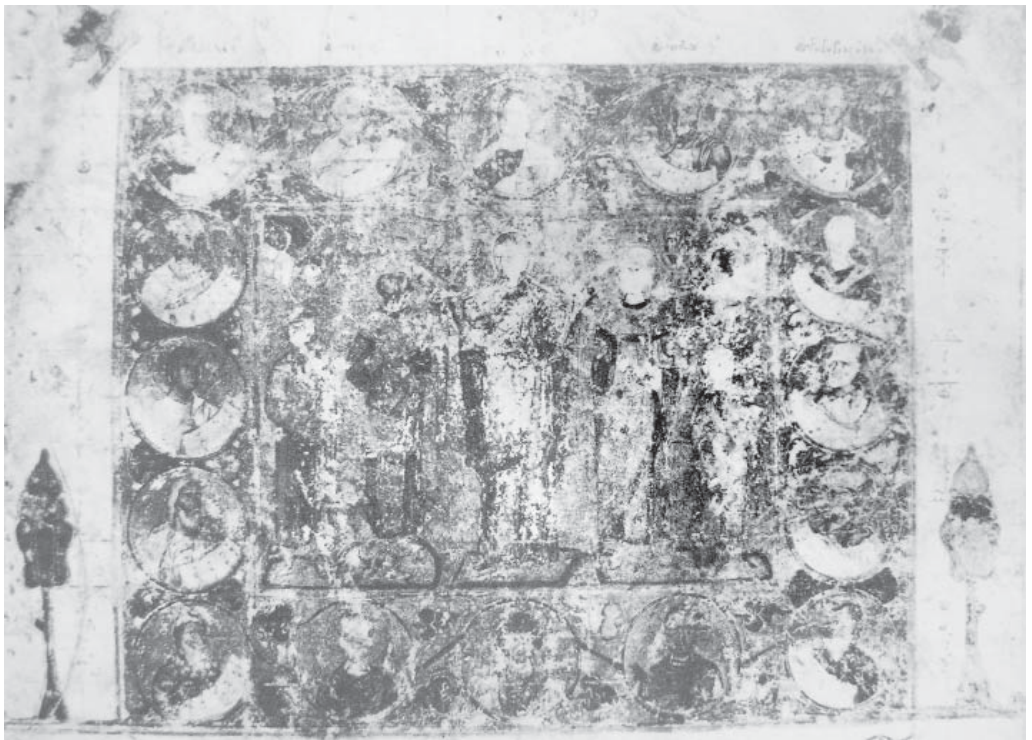
91. Христос коронує Йоанна II Комнина та Алексія. Мініатюра, 1120-ті роки. Арк. 19v, Євангеліє (Vat. Urb. gr.2), Апостольська бібліотека, Ватикан.



92. Персоніфікація Милосердя. Ініціал, 1120-ті роки. Арк. 21r, Євангеліє (Vat. Urb. gr.2), Апостольська бібліотека, Ватикан.



94. Христос коронує імператора Василя I та Євдокію. Рельєф, друга пол. IX ст. Палаццо Венеція, Рим.



95. Богородиця коронує імператора Константина X Дуку та Євдокію. Мініатюра, сер. XI ст. Арк. 6г, Збірник творів Отців Церкви (Pap.gr.922), Національна бібліотека Франції, Париж.



96. Христос коронує імператора Константина Х Дуку та Євдокію.
Рельєф, 1059–1067 рр. Релікварій св.Димитрія, Московський Кремль, Москва.



97. Христос коронує імператора Оттона II та Теофану.
Рельєф, 982 р. Музей Клюні, Париж.



98. Христос коронує імператора Романа та Євдокію.
Рельєф, 1068–1071 рр. (?). Кабінет медалей, Париж.



99. Монета імператора Романа IV Діогенета, 1068–1071.



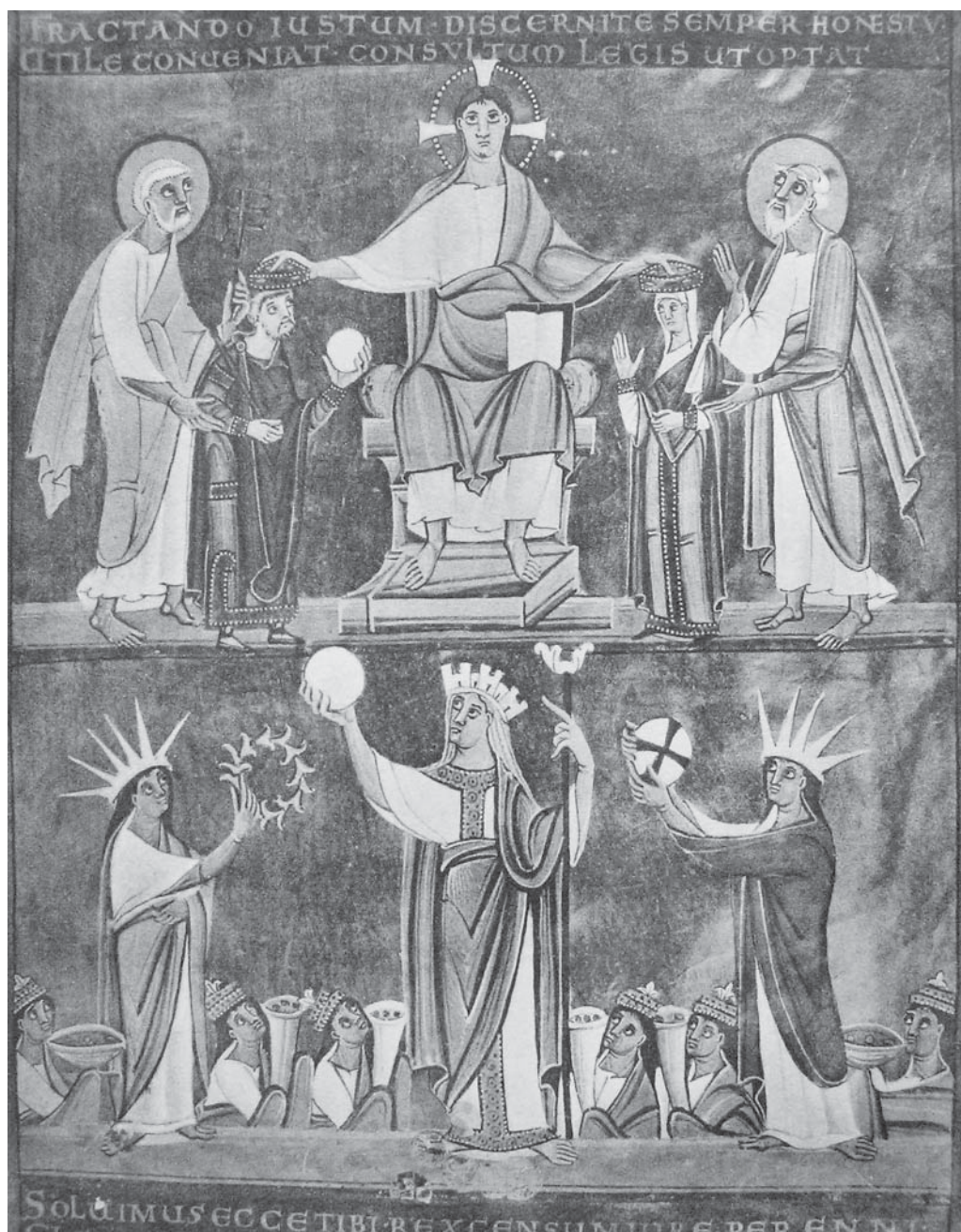
100. Христос коронує імператора Михаїла VII Дуку та Марію.
Центральна частина триптиха, бл. 1071 р.
Державний музей мистецтв Грузії, Тбілісі.



101. Христос коронує імператора Никифора III Вотанайта (Михайла VII Дуку) та Марію. Мініатюра, бл.1071–1081 рр. Арк. 1(2bis)v, Повчання Йоанна Златоуста (Coislin 79), Національна бібліотека Франції, Париж.



102. Христос коронує імператора Генріха III та Агнесу. Мініатюра, сер. XI ст. Арк. 3v, Євангеліє Генріха III (Ursala C.93), Університетська бібліотека, Упсала.



103. Христос коронує імператора Генріха II та Кунігунду. Мініатюра, 1002–1014 рр. Арк. 2г, Книга Перикопів Генріха II (Cod. Monac. lat. 4452), Державна бібліотека Баварії, Мюнхен.



104. Христос у Славі. Мініатюра, сер. XI ст. Арк. 5г, Євангеліє (Parma, gr.5), Палатинська бібліотека, Парма.



105. Шлюб імператора Константина VII Порфирогенета і Олени. Мініатюра, XII ст. Арк. 125г, Хроніка Йоанна Скілиці (Vitr. 26-2), Національна бібліотека, Мадрид.



106. Шлюб Давида та Мелхоли. Мініатюра, сер. XI ст. Арк. 449г, Псалтир (Vat.gr. 752), Апостольська бібліотека, Ватикан.



107. Христос і Богородиця благословляють наречених. Шлюбний перстень, VII ст. Дамбартон Оакс, Вашингтон.



108. Монета з написом ПЕТУР, XI ст.



109. Монета з написом ПЕТРОС, XI ст.



110. Монета князя Святополка, XI ст.

А КОНЫЦЬСЬ ЛЪКНИГА

ЛЪ. ОЖЕГНОСЬНЪ ЖБО.

ПОТГОНИ. ОМГОУНЕГТБОРН.

