

Никодим Кондаков

ПРО ФРЕСКИ СХОДОВИХ ВЕЖ КИЄВО-СОФІЙСЬКОГО СОБОРУ¹

Фрески, що покривають стіни і внутрішні стовпи обох сходових веж, що ведуть на хори Києво-Софійського собору, являють цікаву пам'ятку русько-візантійського мистецтва і не лише з причини своєї загадковості, яка особливо останнім часом стала немов би їх долею. Численні всілякого роду дані, переважно побутові, що містяться в цьому фресковому розписі, незважаючи на його спотворення реставраціями, зупиняють на собі увагу і історика, й археолога.

Тому завданням пропонованої замітки не міг бути ані опис, ані можливо повне роз'яснення всієї пам'ятки: вся ціль її полягала в тому, щоби порушити знову питання про встановлення певного загального погляду на зміст пам'ятки і вказати відправні точки для її аналізу.

Сходові вежі, що ведуть на хори в Києво-Софійському соборі, були влаштовані, ймовірно, по типу збережених до нині сходів у храмі св. Софії Константинопольської на його північно-західному кінці, себто складались поперемінно з похилостей (*penle douce*) і рівних майданчиків. Розпис, очевидно, відповідав архітектурній композиції, розміщуючи, по-перше, сцени по їх розташуванню долі чи нагорі, а по-друге, по підйомах і майданчиках. І тепер легко прослідкувати, як сцени, що відбувались на рівних терасах, розміщались на майданчиках і як, по тому, правий нижній кут цих сцен зрізався вбудованими тут ступінчастими сходами ("Киевский Софийский собор", табл. 52, 55, мал. 15) із чавуну.

Всі фрески, без винятку, виконані у візантійському стилі, але в ньому явно вирізняються дві манери чи, точніше, два пошиби: слово *манера* стосується індивідуальних відмінностей майстрів і вказувало б на присутність двох майстрів, двох рук, що, звісно, можна припустити, але

¹ Автор вважає за потрібне зберегти цій замітці той характер короткого попереднього повідомлення, в якому вона була запропонована увазі Російського археологічного товариства в засіданні 22 грудня 1887 року: детальний виклад сюжетів і деталей в усьому розписі мозаїчному і фресковому Києво-Софійського собору складає предмет значного дослідження, здійсненого пп. студентами Новоросійського університету Є. Редіним і Д. Айналовим у вигляді пояснювального тексту до звершеного нині видання Російським археологічним товариством "Киевский Софийский собор". Вип. 1–4 (СПб., 1871–1887) in fol., атлас малюнків. [Див.: Д.В. Айналов, Е.К. Редин, *Киево-Софийский собор: Исследование мозаической и фресковой живописи*, Санкт-Петербург 1889].

важко стверджувати; слово *пошиб* свідчить про відмінність прийомів технічних і художніх, що завжди присутнє у візантійському стилі, уже в силу обширності її району і різноплемінного складу. Сцени іподрому, зображення імператора і його свити, палацу тощо вирізняються, порівняно, більшою візантійською стилістикою, дріб'язковістю розмірів і прописанням, що нагадують візантійські мініатюри XI–XII ст. Натомість сцени так званих “ловів” більш широкої, вільної манери, третовані в характері більш живописному, нагадують, наприклад, мініатюри ранніх болгарських рукописів.

Проте, і в тому, і в тому витворі ще тримається давній візантійський стиль, античного за походженням, джерела якого сягають VIII–IX століть і доходять у певних відділах (не в іконопису) живопису до XII століття. Особливо помітне пізньоантичне моделювання облич, використання оживок лише у драпуванні, вільна техніка самої фрески та її блискучо світлі фарби.

Реставація, переробки, чи навіть переписування деяких фресок по слідах збережених залишків легко можуть бути відокремлені на місці і, якщо мати на увазі, що реставровані місця передають нам лише давню композицію, не зберігаючи деталей, то ці переробки не можуть бути репоною для оцінки цілого.

Зміст сходових фресок Києво-Софійського собору, як і їх стиль, взято винятково із давнини візантійської і жодного прямого стосунку до давньоруського побуту не має. Таке основне положення, що нами постулюється і доказується аналізом усіх сюжетів, із яких, проте, заради лаконості і чіткості вибираємо лише всі найголовніші.

Сюжети фресок зводяться в один цілісний сюжет, в якому легко відрізнити групу глядачів – горішні фрески, і групу видовищ – долішні фрески. Прослідкувати до дрібниць, як були скомпоновані обидві групи, навряд чи буде коли-небудь можливість, через повне руйнування цілої низки зв'язуючих та побічних частин. Але також зрозуміло, що фрески обох сходів являють собою один і той самий зміст, але вся різниця лівих (північних) від правих (південних) сходів обмежується зображенням на лівих сходах імператриці з її свитою: лівий бік хорів призначався у Візантії переважно для гінекею.

Перший по ходу ряд зображень (додані таблиці: XI, мал. 1, 2; табл. II, мал. 3), (атлас, таб. 52, 53, 54, 55) протягується фризами, облямовуючи інші сцени. Ми маємо тут ряд зображень цирку: мисливець випустив барса на козулю і підбурює барса списом; два навчені ведмеді вполювали козулю; мисливець з собакою вполював кабана; загін джигітів переслідує дикого коня; мисливець на коні вбиває списом вовка, другий – ведмедя;

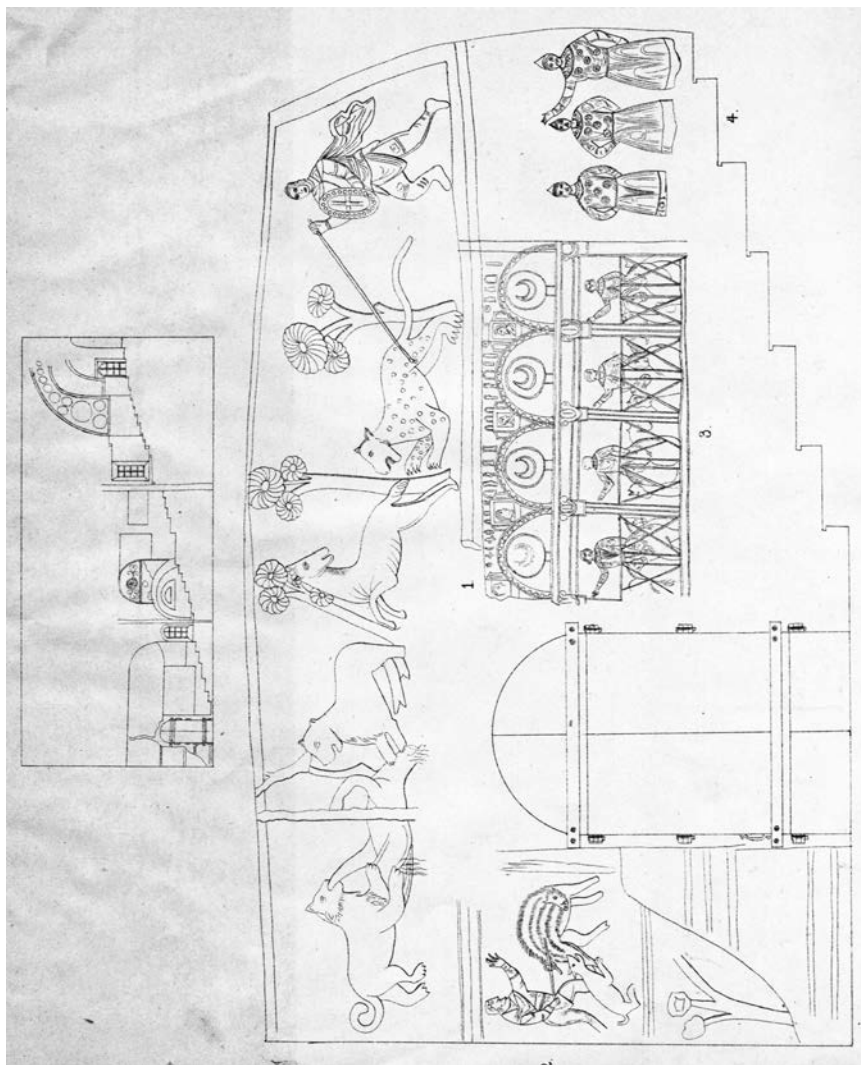


Табл. XI

двоє мисливців зі списом і луком переслідують векшу на дереві тощо. Зважаючи на це різноманіття сцен, звичайні циркові вистави оживлені тут частково уявою майстра, що передав і обстановку, і деталі звичайного полювання і ловів. Але ми схилили б, насамперед, супроти цілого змісту і його смислу, якби на цій основі прийняли його (як то було до тепер) за дійсне зображення княжих ловів. З тієї чи тієї причини, цей цикл сюжетів не був строго витриманий в усіх деталях, він розбитий на окремі сцени,

перемішаний зі сценами полювання тощо, але цілість представляє нам ігри в цирку, як ми знаємо їх по консульських диптихах: порівняйте, наприклад т'ябло диптиха великої колекції Базилевського, нині імп. Ермітажу, консула Ареобінда, 506 року². Другий диптих тієї самої колекції³ подає ігри в цирку на обох складнях: озброєні піками (чи списами з металевим наверхшям), але без щитів, люди борються з левами; ці мисливці за левами одягнені, як і наші, в підперезану туніку з піднятими на стегнах полами (goba succincta). Що наші мисливці представляють таких самих гладіаторів і джигітів цирку, видно з їх спеціального озброєння списом і щитом та їх східного наряду. Диптих представляє своїх гладіаторів варварами, надаючи їм типи варварів, гальську зачіску волосся (у значенні варварського взагалі). Наші мисливці – ті самі варвари, на що вказує їх тип⁴, зачіска, чобітки, підперезана туніка, але це варвари, добре знайомі візантійцям. Ми не знаємо назви ані цієї манери носити туніку, ні одягу, який по тому викроювався за цим зразком, але відомо, що Схід (і, очевидно, значно краще Заходу) завжди відмічав нею варварів Персії, Середньої Азії і Скитії. Можна здогадуватись, що первісно цей одяг був властивий пастухам і звіроловам Середньої Азії, шився з двох звіриних шкір, був певним чином причиною загального вживання поясу на середньоазійському Сході. На сасанідських барельєфах цей одяг являється певним офіційним костюмом царів Персії, у вигляді широкого каптана з розрізними полами, що застібався за допомогою аграфів⁵. Особливо важлива в наших фресках пелерина, що покриває торс варвара мисливця за кабаном (таблиця XI, 2).

Що у Візантії довгий час, а особливо між IV–VII ст., були улюбленими циркові вистави з варварами, немає потреби наразі підкріплювати фактами; з часом вони зберігались у силу традиції. Але для наших фресок є цікавий коментар у Кодіна у вигляді окремої *примітки*, відірваної від контексту, про так звані *Пардовалли*, себто мисливців з ручними барсами: ἰστέον δέ (καὶ τοῦτο), ὡς οἱ Παρδοβαλλοὶ, ὀπτηνίκα φέρουσι τοὺς πάρδους, ἱπλόται εἰσέρχονται εἰς τὸ παλάτιον καὶ ἱπλόται ὁμοίως ἐξέρχονται.

² A. Darcel, *Catalogue de la collection Basilevsky*, Paris 1874, № 46, pl. VII, 1.

³ *Ibid.*, № 42, pl. VI.

⁴ Окрім кінного мисливця за ведмедем, у візантійському костюмі, і римського типу, табл. XIV, мал. 2, – проте переписаного. Пор. фігуру юнака в тюрбані в сцені палацової вистави, табл. XII, мал. 1.

⁵ Чи не можна припустити, що знаходжувані у мирянських курганах фібули овального, так званого скандинавського типу на стегнах покійників призначались для подібного вирізного одягу? Які саме форми одягу називались у Візантії *δίσχιστα*?

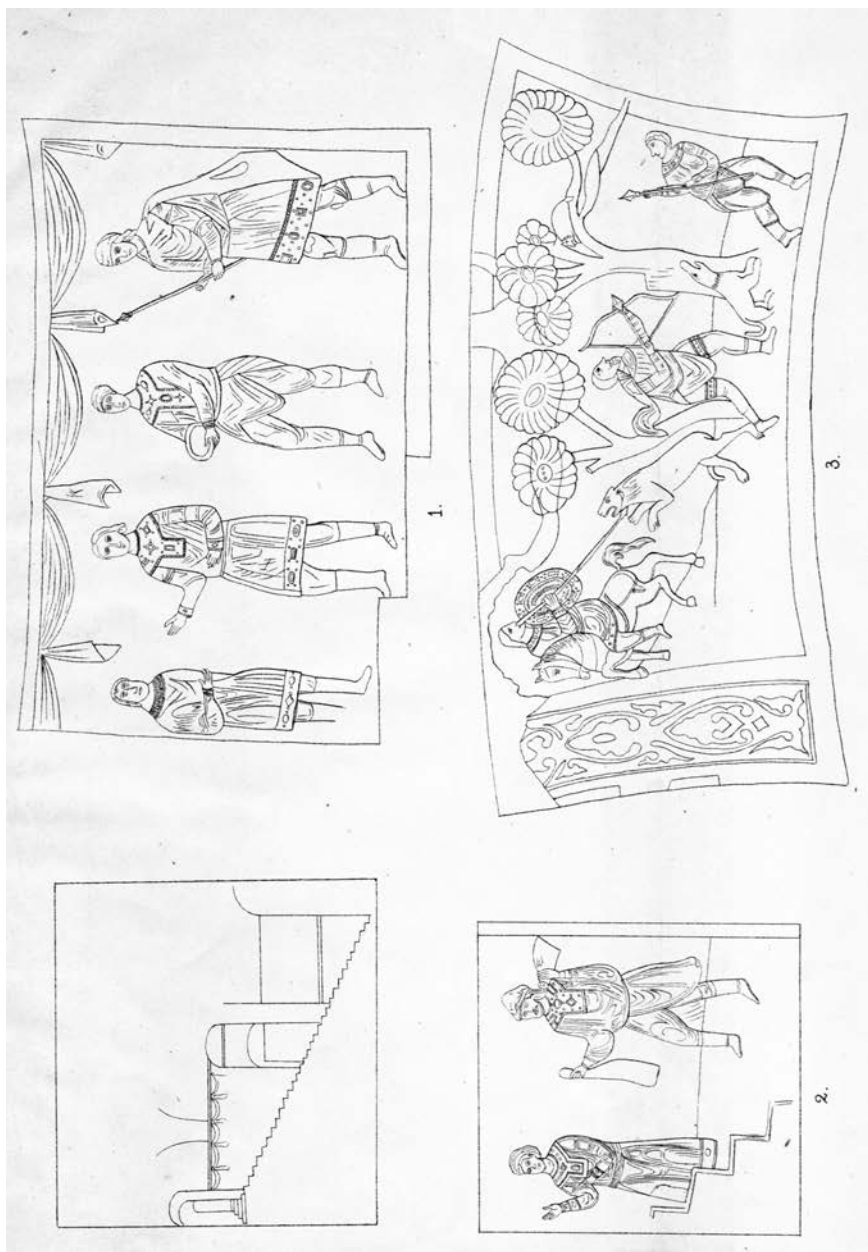


Табл. XII

Доданий у кінці знімок з цікавої циркової сцени, що прикрашає верх декорації канону в грецькому рукописі Євангелія X-го сторіччя в Паризькій Національній бібліотеці за № 64, показує подібного мисливця з ручним барсом, якого він випустив на його оленя і його самку.

У зв'язку з цирковими іграми розміщені видовища Константинопольського іподрому, передані тут з такими історичними реальними деталями, як у жодній з нам відомих пам'яток. Ми бачимо, по-перше, *стаму*, або ж як казали візантійці, споруду іподрому у формі літери П, зі стійлами для колісниць, у вигляді чотирьох обширних аркад на колонах; верх аркад зайнятий дрібними службами, і в розкриті їхні вікна виглядають люди. Всередині верхньої частини арок виставлені срібні значки геніохів чи колісничих – у вигляді срібного⁶ диску з вирізаним всередині рогом місяця: це так звані *τὰ φεγγία*, про які нам багато оповідає Константин Порфирогенет, і які досить влучно були пояснені Рейске у примітках до твору про церемонії візантійського двору. *Τὰ φεγγία τοῦ σαξίμου* носили в руках трибуни демів у день річниці коронування імператора в хороводі, що влаштовувався у палаці (*De caerimoniis*, I, розд. 65, ed. Bonn., р. 294); їх же тримали в руках і самі колісничі, коли виступали по іподрому в урочистій процесії, і значки ці зберігались у каплиці св. Теодора у христотрикліні, де взагалі складались предмети наряду для демів⁷.

У чотирьох аркадах внизу видно ще закриті решітки (*τὰ κάγκελλα*)⁸, і за ними знаходяться чотири геніохи (не *βηγάρτοι*) на колісницях, запряжених чотирма кіньми. Ці *чотири константинопольські демі*, з точно відміченими їх основними відзнаками в кольорі тунік⁹ (тут, проте, умовно взятих замість більш складного костюму геніохів): демі Венетів – Блакитних, Пра-синів – Зелених, Левків – Білих і Русіїв – Червоних¹⁰. Всі геніохи (дві крайні голови нові) поголені, згідно з римським типом звичаїв іподрому.

⁶ Переписано, можливо, що диски були золоті – як емблема сонця з місяцем.

⁷ *Ραβδία τῶν κουρσάρων ἀργυρὰ διάχρυσα μετὰ φεγγίων δ', καὶ ἄνευ φεγγίων δ'*, – себто сріблом оковані жезли з позолоченим диском і срібним рогом. Constantini Porphyrogeniti imperatoris, *De caerimoniis aulae Byzantinae libri duo*; еrec. I. Reiskii, Bd. 1, Bonnae 1829, сар. 40, р. 640. Там саме і позолочені щити, з перлами, подібні яким бачимо у гладіаторів цирку на наших фресках.

⁸ Див. про ці решітки і церемонію їх відкриття у Константина в розділах II-ої книги про іподром.

⁹ Кольори тунік можна прослідкувати лише в оригіналі, і при тому білий колір за вимогами фресок переданий жовтуватим тоном, а червоний – рожевим. У табл. 52 помилково замість блакитного – білий.

¹⁰ Про давність 4 партій чи демів свідчить наслідувальна форма в Галлії уже за Сидонія Аполлінарія, в гімні якого *micant colores, albus, vel venetus, rubens, virensque*. Див.: I. Reiske, *Comm.*, De cerim., p. 310.

Біля стами три фігури (чи не було раніше чотири) трибунів іподрому чи інших офіціалів: один з них підняттям руки проголошує початок ігор, а два інші (демоти?) стоять перед народом, на знак пошани заклавши руки за спину. Ми не в змозі нині точніше означити цих офіціалів, але за їх (русими) бородами і східними приналежностями церемоніального їх візантійського костюму чи мундиру (ἀλλάξιμον) ми бачимо тут або самих варварів (βαρβῆτοι πρωτοπλαθῆριοι – завжди у Константина означає наймані варварські загони, хоча, можливо, що вони поповнювались не винятково варварами, але мали особливий стрій, озброєння і в палацовій ієрархії особливий ранг), або греків, костюмованих по-варварськи. На їхніх туніках пришито по п'ять, очевидно, металевих щитків, окантованих ниткою перлів, зі смарагдом у ромбоподібному гнізді та філігранними прикрасами навколо, на кшталт золотих виробів Візантії та Південної Європи взагалі в епоху VIII–X століть¹¹. На головах цих варварів бачимо оригінальну гостроверху шапку із золотої тканини (в оригіналі вона жовтого, лимонного кольору), зі слідами витканих на ній розводів, якої східно-скитський тип був здавна засвоєний візантійцями. Кодін¹² згадує подібні шапки, називаючи їх περσικὸν φόρεμα, ἀγγουρωτὸν ὀνομαζόμενον, ἔχον ἀντὶ μαρκελλίων πάνιον κυτρίνον, як національний головний убір загону вардаріотів¹³, що відповідав за порядок на парадах у Візантії і мав червоні мундири, підперезані з манклавіями. Якщо, судячи з опису, ми маємо тут не самих вардаріотів, то можна вбачати в них начальників демотів, одягнених у варварські східні костюми: обставина, яка підтверджується тим, що і тут ми маємо туніки трьох кольорів: білу, рожеву і блакитну (припускаючи, що четвертої фігури або немає, або що тут представлений один маістор-розпорядник = μαίστωρ), а відтак і особливо важливу обставину, позаяк і далі зустрічаємо вбраних у варварські костюми.

Сюжет фрескового фризу (табл. XIII, мал. 1) подає нам сцену у власному значенні слова: в палаці, на підмурках, спеціально для того влаштованих (частина цієї естради зрізана), ряжені музиканти, блазні і

¹¹ Пор. нашивки на туніках гладіаторів на малюнку вказаного диптиху, що замінили металеві прикраси. І в цьому випадку, очевидно, маємо не так звані ἐξέμπλια – малюнки візантійських кольорових матерій, але особливі своєрідні орденські значки; подібні значки використовувались для найманих варварських загонів. Так, πρωτοπλαθῆριοι βαρβῆτοι вдягаються, за Константином, на церемоніях у маніаки (накидки) і невідомі нам στέκια (лати чи значки на латах?). *Ibid.*, I, 67, p. 302.

¹² *Ibid.*, cap. V, p. 38.

¹³ Про походження імені від річки в Македонії, прим. до розд. VII, p. 57; про їх перську мову при славослів'ях там саме.

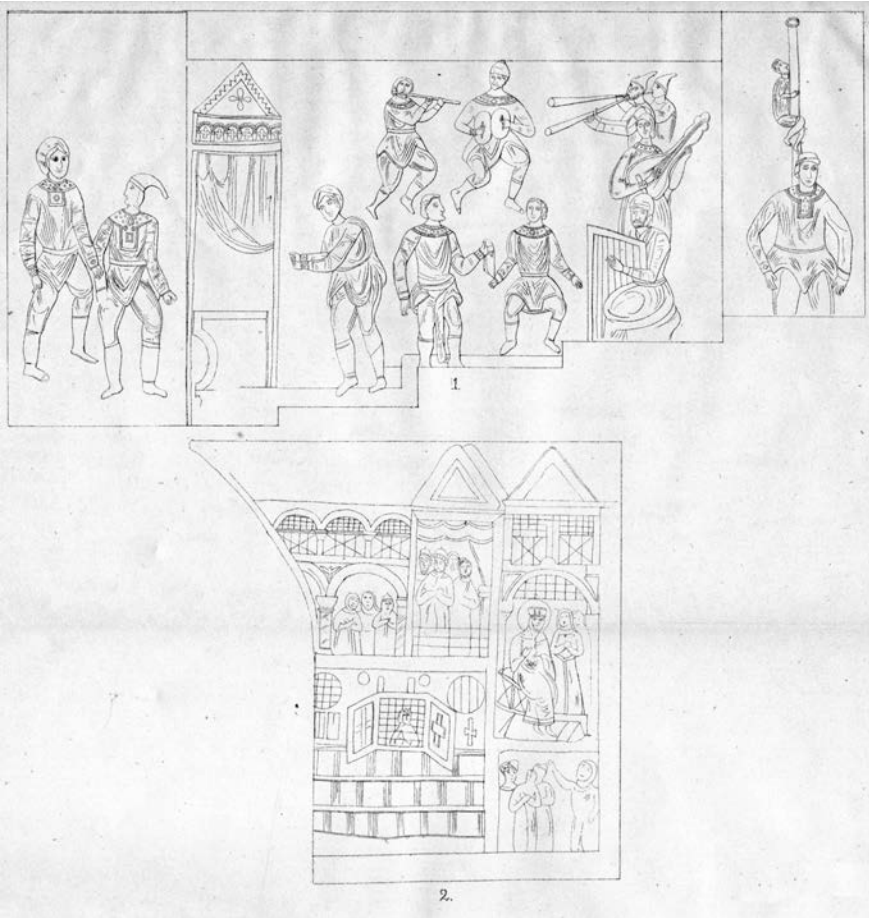


Табл. XIII

акробати дають виставу. Всі одягнені як гістеріони, позаяк у Візантії музиканти з них не набирались, про що Рейске (р. 363) детально роз'яснює в коментарі до готських ігор. Музикантів четверо за чотирма родами інструментів: *σαλλυκταί*, *βουκκινατόρες*, *ἀνακαρισταί* καὶ *σουρουλισταί* (порівняйте звичні у давньоруських текстах згадки також чотирьох інструментів¹⁴); згідно з іншим візантійським звичаєм (про який говорить Константин у розділі про готські ігри, кн. I, розд. 83), музиканти утворюють хоровод (можна

¹⁴ Сопілки – свирілі – авліти – заморські писки; цимбали – накри – тимпани – бубни – домри; труби; гуслі тощо. Лавр. ліп.: трубами и скоморохы, гусльми и роусальи. Також: волхввання, науз носіння, кошуни, бісівські пісні, танці бубни, *сопілки*, *гуслі*, *писчали*, грання русальне.

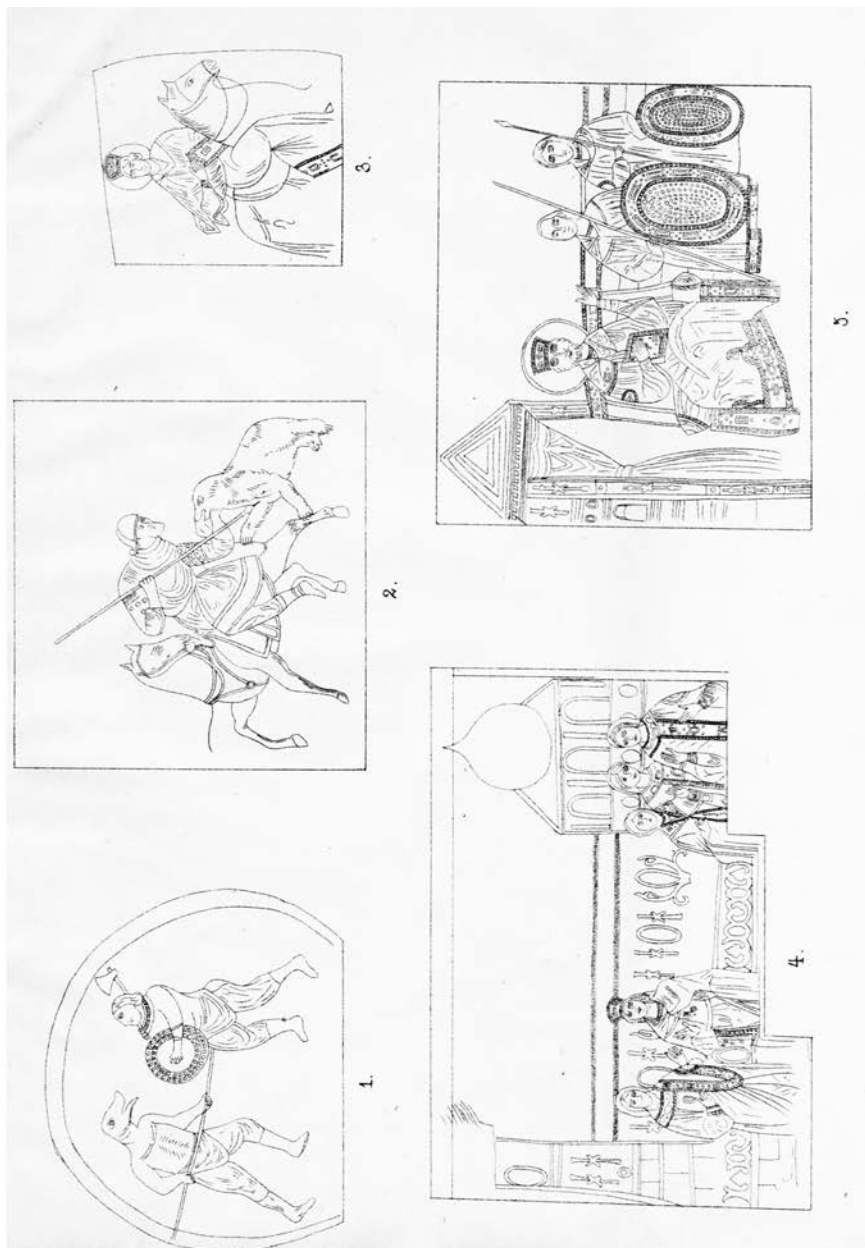


Табл. XIV

припустити, що хоровод складався із більшого числа осіб, але з трубами, сопілками чи дудками, бубнами, бандурами; арфіст-китарід у нашій сцені сидить окремо); всередині хороводу танцюють двоє; один з них з платком у лівій руці. Один з акторів тягне нагору завісу, якою був закритий вхід (βῆλον у Константина означає завісу і зміну у прийомах), щоби запустити нову зміну, блазня і арлекіна. З правого боку акробат на паску (очевидно, спереду, але щоби не закривати фігури, жердина закінчується біля плеча) підтримує жердину, по якій лізе хлопчик, намагаючись дістати блюдо, що вправно утримується на вершині жердини: сцена, яку, як відомо, бачив і згадав серед ігор константинопольського палацу відомий Ліутпранд.

Зрозуміло, що ми маємо перед собою звичні у цьому палаці вистави на свята (переважно на святки¹⁵), на урочистостях вінчання і його річниці, при прийомах послів, за бенкетом – τὰ παίγνια (чи навіть τὰ παίγνια πάντα θυμέλικά). Доки історія цих театральних форм не буде роз'яснена в деталях, і не будуть зібрані різноманітні свідoctва про мандрівні трупи в епоху після падіння Риму і знищення ігор у Сирії, Олександрії, східні риси цього побутового відділу залишаться темними, якою б не всемогутньою була тут непорушність традицій. Тому лише відмітимо і в цій сцені східну, підняту на стегнах, туніку і різноманітні тюрбани.

Але у сцені, зображеній на табл. XIV, мал. 1¹⁶, знаходимо і власне рядження: варвар з круглим щитом (який на цей раз лише оббитий цвяхами¹⁷) і сокирою іде на другого, рядженого (що називається козою) у хутрову шкіру – вовною навиворіт, зі звіриною головою і що тримає в руках рогатину.

Можливо, що окрім цього уривку фрески представляли і взагалі військові ігри і різноманітні рядження, але і цей уривок вважаємо достатнім, щоби шукати ключ до нього у відомому¹⁸ 83-му розділі I-ої книги Константина Порфирогенета про готські ігри у Візантії – τὸ Γοτθικόν. Ці ігри відбувались під час *бенкету* в залі 19 аккубітів на 9-й день з дня Різдва Христового, себто 3-го січня, в день, коли, за римським звичаєм, святкувалась царська річниця, день тоῦ βωτοῦ, перед обома володарями. Сам святочний цей бенкет називався τρυφῆτικόν, себто плодовим, як і осіннє свято під час збору винограду, що відбувалось у Гіерії, на тому

¹⁵ Codini curopalatae, *De Officialibus Palatii Constantinopolitani et De officiis magmae ecclesiae liber*, ed. Webery, Bonn 1839, p. 51, VI, p. 79. Const., *De ceirim.*, I, 92, p. 417; II, 15, p. 592.

¹⁶ Переписана вся, і важко сказати, наскільки деталі тут оригінальні.

¹⁷ Тоді як у ловчих ці щити оббиті перлами, як парадні, і, ймовірно, зберігались разом з фонґіями, вказана праця Конст. Порф.

¹⁸ Цей розділ мав привернути до себе увагу після статті А.Н. Веселовського: *Генварские русалии и готские игры в Византии*, ЖМНП, сентябрь (1885), с. 15–18.

боці Боспору¹⁹, і тому зауваження (Сахарова²⁰), що привітання колядників з *виноградом* походять від придунайських слов'ян, виявляється досить близьким до істини. Відомо, що військові танці на цьому бенкеті виконувались демами (згадка лише двох головних демів: Блакитних і Зелених, не означає, за іншими текстами, щоби були цілком відсутніми й інші, що лише приєднувались до цих заради утворення двох груп – правої і лівої, при двох входах до зали, як то мають робити колядники²¹, з їх співаками і бандуристами. У ролі магістра готів з одного боку стояв начальник воєнного флоту (що складав царську опричнину – *περιουσία*, кн. II, 18, р. 601, зачасти також із *варварів*) – *δρουγγάριος τοῦ πλοῖτου*, а з другого начальник найманої (наприклад, варязької) охорони – *δρουγγάριος τῆς βίγλης*. При магістрах було по двоє ряджених готами – у шкірах чи шубах хутром нагору чи навиворіт – *δύο Γότθοι φοροῦντες γούνας ἐξ ἀντιστρόφου* і в різних машкарах *πρόσωπα διάφορων εἰδέων*, і зі щитами²² і палицями²³ в руках. Ці шуби навиворіт відомі нам у варварів, які падали у цирку ж перед видом імператора на п'єдесталі Теодосієвого обеліску в іподромі Константинополя. Про хоровод з обома магістрами всередині, про самі “готські” (безумовно латинські, але спотворені вірші, що декламувались як коляди) пісні і готську (*τὸ οἰκεῖον μέλος*) музику, якою акомпанували під ці пісні, так само як і про алфаветарії славослів'їв володарям, говорити не маємо потреби, хіба в загальному, що всі ці славослів'я мали у своїй основі відносини варварів до імперії, а в епоху Константина були підкорені загальному етикету подібних славослів'їв²⁴.

Значно важливіше для нашого завдання те, що на мал. 1 і 2 таблиці XII маємо залишок від зображення палацового бенкету, при тому саме святочного. Дійсно, на мал. 2 бачимо саме препозита чи магістра (судячи з його маніяка) безбородого і юного (себто євнуха), який, проте, надів, через свято, також тюрбан, і підняв руки (про цей жест звернення до імператора також пише Константин Порфирогенет з приводу посольських прийомів). За цим приставом іде бородатий магістр коляд у гостроверхому тюрбані,

¹⁹ Const., *De cearim.*, I, 78, р. 373–374; II, с. 52, р. 751 – *τρ. δέιπνον* на 9-й день Святців.

²⁰ *Сказания русского народа*, собранные И.П. Сахаровым, Санкт-Петербург 1849, т. II, кн. VIII.

²¹ Хоча схолія (Const., *De cearim.*, I, р. 381) вказує на дві деми в цій грі.

²² Щити, по схолії, брались із військових схолій Візантії, були парадними, відповідно, і наслідували віддаленій старовині часів Юстиніана.

²³ *βερύα* – і палиця, і рогатини, і кілки, з якими полюють на звіра, наприклад на ведмедя, з металевим наконечником, у будь-якому випадку не списи і не жезли.

²⁴ Див. у Константина у розділі про *брумалії* (приєднаному до тексту іншого розділу): Const., *De cearim.*, lib. II, cap. 16–18, р. 599, про хороводи сенату тощо зі співом *τὰ ἴδια βασιλῆα*.

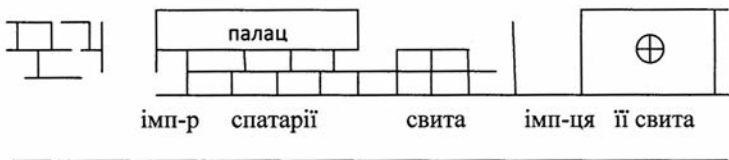
тримаючи шуєю на плечі свинячу голову, в правій руці опущений свинячий окорок. Про значення цих колядних підношень, про поширення цієї святочної емблеми “боровка для Василева вечора” у слов’ян і у всіх народностей Балканського півострова розповідати тут також немає потреби.

Але на сусідній сцені також продовжуються коляди: біля входу стоїть євнух гостіарій, подаючи правою рукою знак (νεῦμα) дозволу; пристав чи препозит звертається до імператора, за ним пайгніот чи колядник несе блюдо, можливо, отримане після бенкету, можливо, для збору звичних на святочному бенкеті грошових роздач (ἀποκόμβια), а третім іде ловчий, про якого ми вже говорили.

Багато інших деталей, що ілюструють старовинні коляди, містять розсіяні тут і там по стінах і склепіннях сходів (табл. 52 і 55 атласу), у медальйонах, клемах і залишках сцен і фризів; з-поміж цих останніх привертає до себе особливу увагу цікава фігура вершника-юнака, в короні і з німбом, на білому коні, немов би юного цесаря в тріумфі. Але аналіз усіх цих деталей був би можливим не в такому нарисі і був би зайвим для його загальної мети.

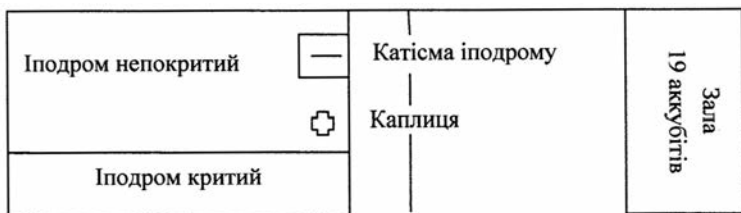
Групи глядачів належать до імператорського дому Візантії; вони зображені в двох сценах і при тому на обох сходах, очевидно не безпідставно. Але, щоби зрозуміти ці причини, почнемо насамперед з розгляду самої обстановки обох сцен.

Перша з них (на північно-західних чи лівих сходах, табл. XIV, мал. 4 і 5) показує нам тип відкритої естради, обмеженої позаду фігур особливою балюстрадою, з підвищеним помостом (τὰ μαρμαρινὰ πούλπιτα) для імператора, дещо пониженим для імператриці та її свити. Ліворуч від імператора високі двері з запоною, що ведуть, очевидно, в палату самого палацу; ліворуч від імператриці такої самої висоти стіна палацу, а праворуч, позаду фігур і у той же час у кінці естради, церковна споруда²⁵, накрита куполом. Цю обстановку можемо представити в такій схемі:



²⁵ Цибулеподібний купол видається цілком стертим, був раніше зеленувато-блакитного кольору. Цю форму куполів у Візантії див.: *Славянский и восточный орнамент по рукописям древнего и нового времени*, Собрал и исследовал Владимир Стасов. Вип. I, Санкт-Петербург 1884; 2-е вид.: Санкт-Петербург 1887, табл.

Паспаті у своєму творі про “візантійський палац”²⁶ подає такий план внутрішнього палацового іподрому Константинополя²⁷:



Отже, ми мали би, при співставленні нашого плану з нашим ма-люнком, реальне відтворення обстановки того палацового цирку (радше, ніж іподрому, позаяк він не міг мати розмірів, потрібних для перегонів, хоча так і називався), в якому і мали відбуватись описані нами вистави, а так само і рядження. Саме тут, у святкові дні імператриця мала дивитись зі свитою на бойові і розважальні ігри (наприклад, під час брумалій)²⁸; тут же відбувались світські паради при вінчанні імператриці тощо, але сюди не допускали народ, окрім відомих двору представників демів, епарха та інших сановників. На цей палацовий, внутрішній характер спектаклю вказують і уривки (табл. 55 атласу, мал. 4 і 8) сцен, розташованих в одну лінію з цією сценою, і тотожних з нею *по пропорціях*: у цих уривках бачимо немов би фігуру юного кесаря верхи на коні і жіночу ж голову в німбі (севастократиси?) зі свитою ж. Самі групи імператора та імператриці зображені особливо жваво і з вишуканим смаком і навіть живою експресією; нею особливо вирізняються патриціанки праворуч; наряди їх промальовані з надзвичайною ретельністю (що, варто наголо-сити, рідко трапляється навіть у візантійських мініатюрах і тим більше у візантійських творах на чужому ґрунті). А саме: патриціанка біля самої імператриці належить до першого чину так званих “опоясаних” – ζωσταί, позаяк вона тримає в лівій руці лорон – пояс тож²⁹. Решта відрізняються також за своїми δελματίκια та θωράκια (накидки), а імператриця, яку роз-пізнавали насамперед по короні (στέμμα, як в імператора), має поверх

²⁶ *Tὰ Βυζαντινὰ ἀνάκτορα*. Ἐν Ἀθηναῖς 1885, σ. 118, 134.

²⁷ На загальному плані, доданому до книги, і №№ 40, 41.

²⁸ На 8-й день Різдва'яних свят Константин (Const., *De cearim.*, lib. II, cap. 52, p. 750) вказує τὸ βωτὸν παιζοδρόμιον.

²⁹ Const., *De cearim.*, Lib. I, cap. 9, p. 67; I, 50, p. 258, розділ про надання рангу “опоясаной” патриціанки. Другий ранг, *Ibid.* II, 15, p. 596, утворюють магістриси, третій – власне патриціанки, четвертий – дружини протоспатаріїв тощо.

свого стіхарія (στιχάρις βασιλίκιος) і хламиду чи імператорську пурпурову мантию, застебнуту на плечі (φιβλώνειν³⁰).

Але що вважаємо особливо важливим, або наразі не знаємо іншого прикладу в монументальному живописі, окрім зображення деяких святих жінок, – і сама імператриця, і всі жінки її свити мають на головах білий, очевидно шовковий (тонко згорнутий) маторій, що спадає ззаду за спину – μαφόριον ἄστρον, який вдягає цариця, коли іде під вінець³¹.

Імператор зображений сидячим на великому кріслі (σελλίον, не σέντζον), а по боках його (лише з лівого) стоять по два протоспатарії-євнухи з великими парадними щитами і списками; цей невідомий нам імператор* має явно виражений вірменський тип, худий овал обличчя і в'юнке навколо голови волосся.

Врешті, зображення цих груп глядачів, їх обстановки та самих ігор і вистав, що були предметом розваг у палацовому іподромі, могли б дати нам деякі свідчення про цю споруду константинопольського палацу. Паспати у вказаній праці³², зібравши всі тексти із творів Константина Порфирогенета і Теофана, що згадують подвійний палацовий іподром – літній, не покритий і зимовий, під дахом, приходять до проблеми, що Константин, проте, за якимось випадковим випадком, жодним словом не згадав про кінні та інші змагання в цьому іподромі. Цей випадок був би, дійсно, таким, що не піддається правилам, за виняткової детальності опису всього, що відбувалося у палаці, якби, переглядаючи всі частини цього опису, ми не переконались, що він досить часто стосується саме палацового іподрому і його вистав, у той час як, навпаки, особливо описує змагання на іподромі за участі народу. Очевидно, що за інтересу самих вистав, у цьому палацовому манежі не було місця церемоніалам і тому параду, який відбувався, як знаємо, при виході царя у великий чи народний іподром.

Важливим може вважатись вирішення цієї задачі особливо зважаючи на те, що якщо в Києві і могли бути засвоєні еллінські кінські змагання

³⁰ *Ibid.*, I, 41, p. 209. Пор. зображення св. Василиси у Ватиканському Менології під 16 вересня.

³¹ Типовим є і те, що волосся всіх жіночих фігур каштанові з червонуватим відтінком (у новому замалюванні – темнокаштанові).

* Н. Нікітенко досить переконливо атрибутувала цього імператора як Василя II Болгаробійцю. Див.: Н.Н. Никитенко, *Русь и Византия в монументальном комплексе Софии Киевской. Историческая проблематика*, Киев 2004. – Д. Г.

³² Const., *De ceirim.*, lib. I, p. 249–252. Інші історики та археологи, за винятком самого Рейске, що припускав існування особливого іподрому, окрім “великого”, не помічали ні особливої плутанини в топографії, що звідси випливало, ані самої недоцільності “покривання” великого іподрому.

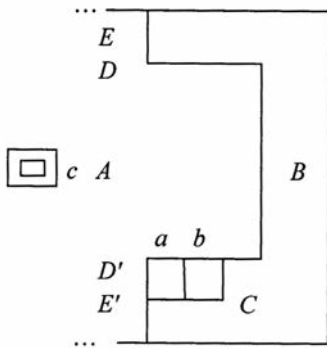
(саме в XII столітті, на що вказують і деякі свідоцтва), то, ймовірно, як наслідування такого типу палацового манежу, ніж римському всенародному іподрому.

Це припущення легко пояснило б нам, чому серед розважальних святочних ігор, ряжених тощо бачимо на наших фресках вершника у німбі, – в домашньому іподромі природним було влаштувати царській сім'ї її власні змагання та ігри.

Цілком іншого складу, інших пропорцій зображення групи глядачів у “великому іподромі”, розміщене на правих сходах, у зв'язку з зображенням описаної нами сцени відкриття забігу – див. таблицю XIII-у, малюнок 2-й. Якби ми не знали у візантійському мистецтві його пластичних властивостей, то могли б припускати, що майстер, що розміщав свої фрески, мав намір після більш великих сцен (за пропорціями) подати її немов би в перспективі, і тому зменшив її розміри і розмістив зверху (проте, нижче ігри паяців у палаці)³³. Звертаємось знову до вказаного нам самими фресками прийому і помічаємо, що майстер, по-перше, подав частину великої триярусної споруди і, по-друге, показав, що нижня частина цієї споруди так чи так відповідає тій, в якій розміщені конюшні (табл. XI, 3). Дійсно, нижній ярус нашої споруди – кам'яний масив (римської кладки, на малюнку) з небагатьма квадратними і круглими вікнами, з яких перші освітлюють підкліті, другі ж розміщені між внутрішніми арками. Другий ярус із широких арок, на товстих зелено-мармурових колонах, наповнений глядачами. Третій і верхній ярус, очевидно, дерев'яний, з дрібних арок, закритих решітками – на кшталт театрального райка. Але правий бік другого і третього ярусу утворюють одну велику ложу, в якій під піднятими занавісами стоять глядачі натовпом і яка покрита шатровим верхом чи фронтоном. З правого ж боку і вся споруда має немов би особливу прибудову: внизу вона утворює цілком відкритий портик, в якому стоять люди; середину – найбільшу частину – займає одна велика ложа, накрита аркою, а над стелею наділена також шатровим верхом (в якому помітні закриті решітками приміщення): у ній сидить (всі решта стоять) імператор, і ліворуч від нього стоять глядачі. Очевидно, ми бачимо тут *катісму*³⁴ великого іподрому, і якби мали з боку якісь підтвердження, то могли б прийняти такий план:

³³ Пропорції в окремих сценах могли бути дещо зміненими, але в основі відповідають визначеному плану розпису, який, тому, якщо мав за джерело оригінал на візантійському ґрунті, то – також у монументальному живописі, не в мініатюрах.

³⁴ Див. *Reiske Comment.*, De searim., p. 809. Нікіта Хоніат описує катісму: πύργον κατὰ τὸ θέατρον, οὗ κάτωθεν μὲν αἱ τῶν ἐπὶ σταδίου θεόντων ἀφετήριαι εἰς ἀψίδα παραλλήλους κεχίνασιν.



- A – Іподром
 B – Стама чи будинок у вигляді літери П
 C – Катісма
 D–D' – боки голубих і зелених
 E–E' – коридори голубих і зелених
 a – ложа імператора
 b – ложа послів
 c – обеліск на лінії спіни (Spina)

Константин Порфирогенет описує церемоніал звичайних, себто на певні святкові та урочисті дні, вистав візантійського іподрому в декількох розділах 1-ої книги – з 66-ого по 73-й з додатковими переліками славослів'їв тощо. В них досить чітко змальовується і *катісма* імператора – чи то *παλάτιον τοῦ καθίσμου*, – палац, в якому він приймає депутації міських демів і партій, а так само і сановників, снідає, перевдягається для виходу тощо. Все це відбувається, очевидно, на долішньому поверсі, в закритих приміщеннях. Далі, описувач указує, що імператор піднімається в особливе приміщення (*εἰς τὸ προκυπτικὸν κλουβίον*)³⁵, спершу в закриті завісами (*παρακυπτικά*) та відгороджене лише решіткою, а із нього в свою ложу чи балкон, висунений і тому відкритий з усіх боків – власне *προκυπτικὸν* чи *προκύμμα*³⁶.

Звернемось до деяких деталей у зображенні глядачів на нашій сцені: у відкритому портику нижнього поверху видно сіленціарія, що оголошує або початок ігор, або вибір за жеребом партії³⁷, а перед ним група демотів, що виражає здивування, схрестивши руки на грудях чи висловлюючи цим жестом особливий етикет шаноби у присутності імператора. На жаль, у своїй верхній частині фреска виявляється наново переписаною по слідах давньої, але навряд чи з додержанням давніх деталей. Жест, переданий у

³⁵ Const., *De caerim.*, lib. II, cap. 20, p. 618; II, 18, p. 600.

³⁶ Προκύμμα, – Du Cange – Thronus prominens – τόπου ὑψηλοῦ ἐξαίφνης φανεῖς, чи *προκύμμα* ἀπὸ τοῦ ἐν ἱπποδρομίῳ καθίσματος. Але Дюканж помиляється, припускаючи, що будь-яке підвищення в палаці чи церкві утворювало *προκύμμα*; позаяк у церкві (палацовій, як Софія, Сергія і Вахха, Влахернській) і за описами, і за збереженими до нині пам'ятками, на хорах влаштовувався над самим вітарем балкон, що виступав, з якого цар і цариця слухали літургію, – це і було власне *προκύμμα*, таким чином, свого роду ложа, що закривалась занавісками; у св. Софії і в церкві Сергія є балкон і на західному боці хорів чи гінекею.

³⁷ Див.: Const., *De caerim.*, lib. I, cap. 72, p. 360.

копіях, що лягли в основу видання товариства, більше нагадує вказаний нами у візантійських мініатюрах церемоніальний звичай спускати рукави, цілком закриваючи ними руки з пошани, як було заведено здавна у східних народів³⁸. Не можемо також вирішити, в якій мірі група глядачів у боковій ложі – можливо, посольській – збереглась при реставрації; усі фігури цієї групи мають білі ковпаки, подібні до кападокійських.

Отже, безпосередній інтерес цієї фрески полягає не в київській, а візантійській старовині. Навряд чи коли-небудь можливо буде доказово пояснити ті мотиви, які спричинили виконання фресок: чи був то дорогий для київського князя спогад про відвідання ним Царгорода, прийоми і святкування, бенкети та ігри, якими вони супроводжувались; чи ж майстерний декоратор, покликаний у Київ, сам потурбувався розписати у веселому і святковому стилі ці сходи хорів Києво-Софійського собору. Однак, безсумнівно, що цей розпис відповідав духу часу і не лише в Києві, як то доказово впливає з живопису мавританського плафону Палатинської капели в Палермо, яку нині можемо розглядати і досліджувати³⁹, завдяки небувалому в літописах археології подвигу двох пансіонерів Академії художеств: Ф. Чагіна (помер у 1887 р.) та О. Померанцева, що зняли калькою факсиміле з живопису софістів.

І саме там серед розваг ми бачимо полювання на ведмеда і за козулями, і знову ж, очевидно, як циркові вистави, і цілу низку рабинь, що грають на зурні і сопілці, і бенкет царя і цариці у східній обстановці, і оголених борців-атлетів, а разом з тим і фантастичних грифонів, левів, павичів (останні дивовижного за своїм виконанням малюнку), і шулік, що несуть козулю, а царських орлів у легендарних сюжетах, що нагадують легенди про Олександра, який возноситься на небо, а так само і Георгія Змієборця тощо. Не вдаючись навіть до короткого огляду всіх головних сюжетів, можна помітити, що основна точка дотику між київськими фресками і палатинською декорацією полягає в їх обоєму східному характері.

Але в той же час, як сицилійські (чи, можливо, мавританські) майстри брали цілком свої сюжети зі східного живопису, київський декоратор знав лише візантійський стиль мистецтва, його зміст, і замість маврів знав

³⁸ Див.: Н. Кондаков, *История византийского искусства и иконографии по миниатюрам греческих рукописей*, Одесса 1876. У Константина архонта на прийомах заходять до зали мовчки і *ἔχοντες τὰς χεῖρας δεδεμένους*, const., *De cerim.*, lib. II, cap. 3, p. 525.

³⁹ У Санкт-Петербурзі, в Музеї Академії художеств, три великі розрізи, два плани всієї капели з усіма деталями її розпису і облицювання, і до них до 300 факсимільних малюнків з живопису софістів.

варягів, хозар, і по-суті зосередив свою думку на показі ролі і на уявленнях побуту варварів у давній Візантії.

Якщо зі змісту цього розпису ще не можна вгадати, чи був київський художник слов'янином, варягом чи греком, то не можна заперечувати особливого підґрунтя, внутрішнього боку всіх сюжетів, що являє інтерес і для сучасників. Анекдотичний бік важливий в археологічному факті, він як щасливий придатак дає великому факту інтерес загальний, проте, він не складає суті цього факту. Було б, поза сумнівом, важливо знати, хто з великих князів київських замовив фрески* і хто виконав замовлення, але археологія не багато виграє б, якби самі фрески були позбавлені свого власного інтересу.

Візантійський стиль і константинопольська тема лише прикривають особою азійський, східно-варварський зміст, як ми мали достатню можливість відмітити при поясненні сюжетів.

Цей зміст, як і самі готські військові і забавні ігри, як і самі коляди, і святкування свят, склалось задовго до Константина: уже за нього поява ряджених варварів була старовиною, заповітною, але мало зрозумілою легендою. Якщо коротко, то увесь зміст цих сюжетів склався в епоху IV–VI століть, себто в ту епоху, коли лише відокремлена Візантійська імперія зіткнулась зі світом варварів і прийняла його в своє середовище. Походи Константина Великого, а згодом і Гераклія, описані у Константина з таким арсеналом характеристичних деталей, в якому не можна не визнати, поруч з засвоєнням помпезності сасанідських царів, і застосування скитських звичаїв⁴⁰ у походах. Хизування гунським костюмом зовсім не винятковий факт, як і постійний колосальний притік різнорідних варварських загонів на візантійську службу. Цілком природно, що ми дуже мало дізнаємось про цю варваризацію побуту Візантії в цю епоху по пам'ятках мистецтва хоча б тому, що прийнятий римський шаблон стійко стримував художників від передачі реалій, дозволяючи лише дрібними, зачасту мало зрозумілими, деталями позначати варварський

* В цьому питанні на сьогодні запропонована цілком переконлива концепція Н. Нікітенко, що замовником розпису собору, як, власне, і будівничими самого собору виступило княже подружжя хрестителів України-Руси Володимир Святий та Анна Порфирородна. Див.: Н.Н. Никитенко, *Op. cit.* – Д. Г.

⁴⁰ Деталі див. у виданому мною тексті до колекції візантійських емалей А. Звенигородського, так само як і вказівки по дальших пунктах. Див.: Н.П. Кондаков, *Византійские эмали. Собрание А.В. Звенигородского. История и памятники византийской эмали*, Санкт-Петербург 1892.

елемент у побуті⁴¹, а самий зміст візантійського мистецтва, що був спрямований переважно на іконографію, природно цурався цієї новизни, до того часу, коли руйнівний для грецького шаблону натуралістичний напрям не відкрив дорогу різноманітним національним смакам, що жилися, проте, із загального джерела.

Цікаво, що додатком до розділу (складеному чи самим імператором Константином, чи за його наказом) про “готські ігри”, є особливий виклад⁴² різдвяних прийомів і святкувань у візантійському палаці, зроблений, очевидно, від особи палацового ректора до препозитів і взагалі церемоніймейстером. У цьому викладі виняткова увага звернена на перелік осіб, чинів і посадовців, що запрошувались на палацові обіди і прийоми у певні дні Святко; згадуються і розваги за бенкетом – музика, співи, театральні вистави, “латинські славослів’я”⁴³. На шостий день Святко у залі 19 аккубітів влаштовується κλητώριον πολότηριχον і до нього запрошуються голубі і зелені, болгари і різноманітні *іноплеменники: фаргани, хозари, агаряне і франки*, і приходять вони у своїх національних одягах (ἐθνικὸν ἴδιον σχῆμα), себто в народних каптанах – τό παρ’ αὐτῶν ἐπιλεούμενον καβάδιον.

На сьогодні ні для кого вже не є таємницею чи навіть новиною, що візантійське мистецтво є, по суті, поєднанням найрізноманітніших племінних художніх форм. Ми не згодні, проте, визначати це поєднання як тимчасове з’єднання, випадкове з’єднання: навпаки, це був цілісний сплав, у якому роль основного металу відіграло національне грецьке мистецтво. Воно піднялось знову зі свого падіння, і якщо спочатку не в самій Візантії, то в Малій Азії, в Антіохії, Сирії та Олександрії. У цих місцевостях, що були посередниками між Грецією та Персією, новогрецьке мистецтво набуло собі той оригінальний штиб, який вирізняє уже консульські диптихи V–VI століть від римських саркофагів. Так, мимоволі ставиш у тісний зв’язок (хоча і не доведений) важкий стиль, громіздкі фігури, масивність рук і ніг на цих диптихах і барельєфах катедри Максиміана в Равенні з сасанідськими тарілями і старожитностями парфянської епохи. Ще більшим, ширшим і різноманітнішим був вплив художніх і побутових форм Персії на Візантію, що передавався і шляхом

⁴¹ Так, шуба, була частково відома Візантії і в загальному ужиткові. “Чому ж, – мимоволі запитує Рейске (I. Reiske, *Comm.*, De cerim., p. 463), – ніде немає її на зображеннях, які я тільки бачив? Нехай скаже, хто знає і хоче”.

⁴² Const., *De cerim.*, lib. II, cap. 52, p. 741.8,9.

⁴³ ρωμαϊζουσι βουκαλίους, *Ibid.*, p. 744.

торгівлі, і самими завоюваннями, і наслідування персам самих візантійців, починаючи з палацу і закінчуючи ремісниками нового Рима: шлях цього переносу перської індустрії йшов переважно через Вірменію і Малу Азію і залишив по собі помітні до сьогодні сліди в художньому промислі цих місцевостей. Проте, навряд чи ми помилимося, якщо приймемо, що засвоєння перського етикету і помпезності, предметів розкоші і прикрас, матерій і посуду, якщо не складає того, що називається впливом однієї національності на іншу, то, з іншого боку, обмежується у своїй дії лише певними прошарками суспільства. У цьому сенсі вплив областей Малої Азії на Візантію мав більш глибокий, загальнонародний характер, а ці області здавна були у відносинах і духовно споріднені з Персією.

Але візантійська цивілізація сприйняла східний вплив не одним лише вказаним шляхом, якого напрямки і цілі, і саме існування так часто залежали від політичних відносин. Був інший шлях, у власному значенні народний, по якому форми східної культури перейшли самі по собі на Захід, – це шлях колосальних народних рухів від далеких окраїн Середньої Азії і берегів Каспійського та Чорного морів на береги Дунаю. На цих берегах з'являлись одні за одними варварські народи, що несли з собою лише їм знайому східну культуру в формах управління, землеродіння, побуту і мистецтва, характерів і домашнього життя. Ці народності, зовсім не знайомі ані зі старим, ані з новим Римом, завели з часом один через одного жваві торгові відносини зі Сходом, і шляхи цих відносин археологія уже може відмічати монетами. Але задовго до цієї організації у II–III століттях по Р. Хр. ми бачимо перенесення східного мистецтва і побуту у безпосереднішій формі переселень варварів, що розвивались у середовищі, більш близькому до парфян, ніж до варварського Заходу.

Іменем готів позначена була у візантійців IV століття вся та багатоманітна група племен, до складу якої, очевидно, входили і слов'яни, яка, задовго до появи її окремих зрушених з місця племен на нижньому Дунаї, уже віковою перевагою у всій східній Європі поєднала в собі колективне поняття “скитів” для візантійських авторів. Політичний рух в одному передовому племені цієї групи передавався всім решті членів її, і володар середньої течії Дунаю легко поширював своє панування до берегів Каспійського моря включно. Міжнародні відносини різноманітних варварських племен, при всіх своїх тривожних і на перший погляд хаотичних пересуваннях, що зривали осілі поселення, встановлювались за зразком споріднених народних груп закаспійського краю і Середньої Азії. Племена ж одне за одним виносили з її глибини культуру східного походження, що постійно освіжалась припливом нових сил і жвавим обміном продуктами.

Стало вже загально визнаним у науці положення, що епоха переселення народів внесла в культуру і народне мистецтво своєрідні форми прикрас і характерний стиль. І після того, як цей стиль під іменем меровінгського довго і даремно намагались пояснити уявними, але ніде не виявленими джерелами в галльському і галло-римському районі старовини, ціла низка висунених останнім часом на перший план знахідок, переважно скарбів, утвердила за Угорщиною, Південною Руссю (зокрема на Дону) і Кавказом, як першість у часі появи, так і *eo ipso** значення оригіналу в значенні різноманітності і, до речі, характерності стиля.

Майстерно, але зовсім умовно побудовані і нині з претензіями бути визнаними за хибні системи побудови історії мистецтва у варварів на прирейнських некрополях вимагали заперечення цього факту, і в тому мали успіх, доки йому не дано було (у праці Лінаса⁴⁴) чіткого історичного обґрунтування. За цим положенням, прикраси з гранатами, або ж кольоровим склом, вміщеному в спеціальні перегородки і що утворює певний малюнок, були віднесені до готського племені, яке, отримавши цей прийом прикрашення з Азії в давнину (чи ж засвоївши його від персів у пізніший час), донесло його у своїх походах і переселеннях з Південної Русі в Угорщину, звідки на Рейн і в Бургундію, де цей прийом бут згодом успадкований франками, переданий англосаксам, а так само в Італію та Іспанію. Відомо, що цей перехід форми прикрас, визнаної як східної (обґрунтуванню чого присвячено два томи творів Лінаса), мав скласти третій том, не виконаний через смерть автора. Відомо також, що автор цього твору, під впливом відомої тотожності старожитностей в ту епоху (IV–VI століттях, за його визначенням, але більше прийнятну, на нашу думку, якщо не виділяти місцевостей, де вони з'являються пізніше), наводив автор у дивному здогаді про головну роль циган в європейській металургії початку середніх віків.

Очевидно, запущена з таким яскравим успіхом гіпотеза потребує підтвердження шляхом точного аналізу всієї суми фактів в їх історичному контексті. Але чи буде вона з відомих причин заперечена, чи навіть на її місце запропонована інша, основний факт залишиться позитивним, що історія так званого варварського мистецтва в епоху переселення народів отримує напрямок, діаметрально протилежний тому, якого воно до сьогодні дотримувалось: вона має починати з вивчення оригіналів у

* Лат. – тим самим. – Д. Г.

⁴⁴ Ch. de Linas, *Les orogones de l'orfèurerie cloisonnée. Recherches sur les divers genres d'incrustations, la joaillerie et l'art des métaux précieux*, 2 vol. Paris 1877–78.

Південній Русі і південно-східній Європі, щоби по тому перейти до старожитностей Заходу і Півночі.

А, позаяк, у цьому напрямку наука археології, природно, має зійтись з загальноісторичною наукою, то можливо розраховувати і на численний матеріал, нині лише статистичним шляхом зведений у так званому відділі “доісторичних старожитностей”, їх роз’єднання і аналізу на історичному ґрунті.

Далі, йдучи в цьому напрямку, історичне дослідження неминуче приведе до двох головних джерел середньовічної культури і мистецтва – старожитностей Візантії, передньої і середньої Азії, і вияснити, як і чому їх тисячолітня культура лягла в основу побутового розвитку і художньої діяльності середньовічної Європи. Але, доки ці сфери, до сьогодні ізольовані відсутністю наукової, себто історичної розробки старожитностей раннього середньовіччя, прийдуть у нову систему археологічної науки, руська археологія, маючи справу з пам’ятками, що йдуть, так би мовити, на чолі, і зобов’язана, насамперед, почином у рішенні свого власного і загального питання про стосунок старожитностей Русі до Візантії і Сходу.

Перекл. та ред. Дмитра Гордієнка