

Демчук Р. В.

СЕРЕДНЬОВІЧНА СВІТОГЛЯДНА ПАРАДИГМА У СЮЖЕТАХ БАШТ СОФІЇ КИЇВСЬКОЇ

У статті розглянуто частину сюжетного ладу символіко-зооморфного фризу сходових башт Софії Київської як інформативну семіотичну систему.

Символічне мислення, характерне для людей епохи середньовіччя, мало свою специфіку, а саме - здатність відображати загальне в конкретному й нескінченне в кінцевому. Ця властивість певним чином коригувала світосприйняття, тому що деталі опускалися заради цілісності відображення, універсальним засобом якого був символ.

Уже у Псевдо-Діонісія Ареопагіта, який розробив образно-ієрархічну концепцію Універсума, символ виступає як найзагальніша філософсько-богословська категорія, що включає образ, знак, зображення та ряд інших понять.

На думку Ареопагіта, символи виникли з певною, хоча й суперечливою метою, зазначеною в намірі одночасно виявити та приховати істину. Наблизитися до істини можливо, лише володіючи специфічним зором, умінням бачити. Якщо в знаковій формі символ доступний тільки посвяченим, то в образній формі, яка реалізується в мистецтві, він може бути прочитаний всіма причетними до певної культурної традиції. Сам Псевдо-Діонісій вважав своїм безпосереднім обов'язком пояснювати у міру можливостей «усе різноманіття символічних образів», тому що без такого пояснення багато символів здаються «неймовірними фантастичними нісенітницями» [1]. Відомо, що концепція Ареопагіта, що включила в себе розробки Климента Олександрійського, склала основу теорії образу Іоана Дамаскіна та його послідовника Федора Студита. Актами VII Всесвітнього собору (II Нікейського 787 р.) були дорівняні образні зображення й словесні тексти, які позначено загальним поняттям - «чуттєві символи» [2]. Якщо взяти до уваги, що під словесними текстами слід розуміти Богоодкровенне Святе Письмо, то можна уявити, наскільки зросла роль культового живопису у візантійській богословській системі. Особливе значення на шляху до істини, на думку середньовічних богословів, мають «несхожі образи» («неподібні подоби»), передані в зооморфній формі. Цю ес-

тетичну концепцію, вкорінену у ранньохристиянський символізм, відображають середньовічні «бестіарії».

Основними джерелами бестіаріїв, збірок відомостей про реальну та фантастичну фауну були, як правило, «Шестидневи» (найвідоміші з них - Василя Великого - IV ст., Северіана, єпископа Гавальського - V ст., Георгія Писида - VII ст., Іоанна, Екзарха Болгарського - X ст.) і «Фізіолог» (авторство приписується Отцям Церкви). Списки вищенаведених творів, у тому числі й слов'янські, були доступними та популярними на теренах середньовічної Русі. Тут, на відміну від Західної Європи, бестіарій не трансформувався в окремих літературний жанр (як, наприклад, старофранцузький бестіарій у віршах або галантний «бестіарій любові»), а існував у вигляді певної системи образів фольклору та мистецтва, пізніше реалізованих за доби українського бароко.

У зв'язку з цим варто відзначити символічні сюжети стінопису башт Софії Київської, що розглядалися нами в роботах як деякий текст, де взаємозалежні символічні образи існують у визначеному семіотичному контексті. Відповідно до теоретичних розробок дослідників [3] символи, які є згорнутими мнемонічними програмами текстів і сюжетів, сформованих в архаїчних шарах культури, зберігаючи структурну та смислову самостійність, переміщуються по часовому вектору культурної традиції, переносючи прихований у них зміст. Тим самим, з одного боку, вони здійснюють функцію механізмів єдності, а з іншого - реалізовані у своїй інваріантній сутності, активно взаємодіють із сучасним культурним контекстом, одночасно трансформуючись під його впливом та змінюючи його на свій зразок.

Вищевикладене має безпосереднє відношення до образів фантастичного бестіарію стінопису Софійських веж, де найчисленнішу групу (шість зображень) становлять грифони, причому всі вони належать до різного іконографічного типу:

лежачий, крокуючий, левоголовий, той, що кігтить дракона. Два грифони подано в геральдичній композиції; четверо з шести згруповано із солярними знаками. Незважаючи на пропонувану нами раніше інтерпретацію даних міфічних персонажів символічного фриза у взаємозв'язку з історико-оповідальним фресковим циклом, варто виділити універсальну складову зображень, тому що смислові потенції символу завжди ширші за їх конкретну реалізацію. Виникаючи, на думку дослідників [4], у хетів (очевидно, як наслідок злиття племінних тотемів, що відбивало міфотворчість періоду утворення союзу племен), грифон адаптувався до різних культурних традицій, здобуваючи нові риси. При цьому зберігалася структурно-сміслова домінанта образу як виразника солярності (у Єгипті розміщувався в центрі сонячного диска, був супутником «сонячних» божеств скіфського Гойтосара, грецького Аполлона) й атрибута верховної (царської) влади. У принципі це співзвучно мотиву архаїчного центральноазійського міфа, що оповідає про грифонів, які стережуть золото, оскільки золото виступає матеріальним еквівалентом царської влади, співвіднесеної із сонячною стихією.

Для нашого дослідження становить інтерес християнська кореляція образу грифона, що легко ввійшов у новий синтагматичний ряд, очевидно завдяки актуалізації властивої йому функції оберігача шляху до порятунку (що в давнину визначалося його розташуванням біля Древа Життя, як-от на ритоні з язичницького кургану Чорна Могила - X ст.). Як стійкий елемент культури, символи, що вже відзначалося, здатні зберігати й транслювати семіотичний текст. Саме ця властивість зіграла вирішальну роль у тому, що грифони поступово замінили білих птахів у середньовічних редакціях роману Псевдо-Каллісфена «Александрія» II—III ст. н. е. (сюжет про піднесення Александра Македонського). Популярність на Русі «піднесення Александра з грифонами» засвідчують як зображення в декоративно-прикладному (діадема із с Сахнівки X ст.) й монументальному (Дмитрівський собор м. Володимир, XII ст., Георгіївський собор м. Юр'єв-Польського, XIII ст.) мистецтві, так і згадування в літературно-богословських працях (Климент Смолятич «Послання до пресвітера Фоми», XII ст.). Ймовірно, образ грифона більше відповідав апофеозу царя-сонця, зачатого, згідно з легендою, царицею Олімпіадою від жреця сонячного бога Аммона у подоби грифона. Міфологізований образ царя Александра Македонського, завойовника й переможця, хвилював уяву та

слугував зразком для наслідування безумовно і для представників Київської великокнязівської династії. Тим більше що Рюріковичі - «Дажбожи онуки» (згідно зі «Словом про Ігорів похід», XII ст.) здавна асоціювалися із солярною символікою, а князь Володимир в усній традиції прямо іменувався «Красним Сонечком». Саме він, завойовник і переможець, що став першим власником «кесарського» титулу, символізованого у Візантії грифоном [5], по праву міг розраховувати на атрибут сонця і царя, тим більше царя-сонця. Можна припустити, що образ грифона став персоніфікацією похрещеної великокнязівської династії, своєрідною емблемою її влади, що побічно підтверджується як зображеннями на фресках веж репрезентативного храму держави Софії Київської (особливо «Грифон, що кігтить змієподібного дракона» - кодуєчий символ для прилеглих сюжетів) у XI ст., так і розміщенням на фасади храмів Володимиро-Суздальської Русі у зв'язку зі зміною політичної ситуації в середині XII ст. (хоча в ідеологему «Москва - III Рим» грифон уже не вписався, поступившись місцем більш адекватному імперській парадигмі двоголому орлу). Таким чином, архаїчний символ мав запит і реалізацію у різних культурних епохах, демонструючи глибину змісту, що явно переважає над формою вираження.

Ще одним давнім, але переосмисленим символічним образом, що ледве зберігся в декорі Північної башти (ліворуч від сучасного входу), є зображення якоїсь «фантастичної тварини», від якої, як гадають, «зберігся тільки хвіст, переданий у вигляді товстих спіралеподібних кілець» [6], хоча ще й добре помітним є плавець, котрий вінчає хвіст і дає змогу класифікувати цю тварину як водяну (морську). У свій час реставратор, кандидат мистецтвознавства Ю. Коренюк, звернув нашу увагу на цікаву деталь досліджуваної фрески (над входом), а саме - ледь помітну граф'ю контура голови зі стоячими вухами й холкою з хвилястою гривною, що нагадує голову коня. На нашу думку, обидва фрагменти є частинами композиції, що представляє гіпокампа (іхтіокентавра), який має подвійну природу: верхню половину - кінську, нижню - змієподібну (спіралеподібну або загнуту) із плавцем на кінці. В античній міфології іхтіокентавр був візником Нептуна (Посейдона), запряженим у його колісницю разом із тритоном і дельфіном. За іншою версією морський кінь був «напарником» крилатого коня Пегаса й перевозив світило дном океану, аби воно зійшло на Схід. В античний період сюжет із гіпокампом було розповсюджене на кратерах, гідриях, декоративних та мозаїч-

них композиціях. У середньовіччі зображення іхтіокентавра зустрічається в книжкових мініатюрах бестіаріїв. Опис «водяного коня» («утропа») є у збереженому давньоруському списку «Фізіолога»: «Утропъ иматъ от пулу и до выше образ коневъ, а поль его и до ниже образъ рыбий китовъ. Ходить же в мори и есть воевода всём рыбама». Одразу надано і пояснення символу, що зазнав у новому культурному зрізі деякої трансформації змісту: «Утроп же сказаемо есть Моисий начал пророчества. Море же весь мирь, а рыбы человеци... Мрежа же есть пагуба и льстива вожеваа, иже не идоша во след утропа, сиречь Моисеова закона, но отдалишась и впадоша во мрежа рыбама тех ипогыбоша» [7]. Таким чином, «утроп», що тлумачиться тепер як Моисеев закон - початок шляху до Бога повз пагубну та улесливу «мережу» зберіг свою основну функцію провідника, що направляє. Визначено й християнську символіку зримого світу як «моря життєвого», подолати яке, аби увійти до гавані порятунку, можна лише разом з кораблем - церквою. Мотив «шляху до спасіння» був настільки актуальним для новонаверненого народу, що це, безперечно, позначилося на виборі символічних сюжетів. Логічне й розміщення «підводного світу» в нижньому регістрі мальовничого фриза Північної башти Софії.

Ніяким чином не претендуючи на буквالیстичне тлумачення символів (що неможливо за визначенням), ми лише прагнемо подати символічні образи мистецтва як реальний шлях до віднайдення прихованого змісту зображень, а також позначити їх як наскрізні й одночасно об'єднуючі структури між певними планами реальності та глибинними шарами культурної пам'яті. Іншомовність та багатоплановість символічних сюжетів відповідає християнській світоглядній парадигмі, що трактує зримий світ як загадку («снігму»). «Тому що зараз ми бачимо все нібито крізь тьмяне дзеркало, здогадуємось, коли ж настане досконалість, то побачимо ми усе вічне» (I Павла до Коринф. 13 : 12). Необхідна вираженість інтерпретацій проте не є підставою для оголошення символічних зображень «простим декоруванням» [8], що властиво сучасному прагматично-матеріалістичному мисленню. Раніше ми вже припускалися думки про концептуальний та семантичний зв'язок двох мальовничих фризів башт («символічного» й «історичного»), сюжети яких співвідносяться між собою відповідно до принципу ієрархічного відображення образів, так само, як східнохристиянська богословська традиція базується на уявленні про ієрархічну впорядкованість буття, де земна ієрар-

хія віддзеркалює ієрархію небесну [9]. Отже, тематика нижнього «історичного» ярусу є певним відображенням верхнього «символічного» ярусу, де ті самі події зафіксовано за допомогою символів.

Більшість зображень символіко-зооморфного фриза було інтерпретовано в контексті заявленого припущення й опубліковано нами в низці робіт. Винятки становлять лише анімалістичні сюжети: «Звір котячої породи у круглому медальйоні (очевидно, «Левиця») та «Лебідь», а також «Людина з верблюдом» і «Борці». Сюжети першої пари розташовано один над одним, отже, є взаємозалежними, причому більш високе положення по вертикалі відповідно до середньовічних мистецьких канонів наголошує на більш високому духовному статусі зображуваного. Подібним чином розташовано зображення другої пари.

Історичний контекст розписів Північної башти присвячено коронації царської нареченої вінцем. У цьому випадку, як зазначила Н. Нікітенко, йдеться про візантійську царівну Анну, наречену князя Володимира [10]. Представлена багатофігурна композиція заручин є кульмінаційною в тематиці історико-оповідального фриза розпису Північної башти, що комплексно присвячена цій значній події, включаючи фрагмент «Імператриця з почтом». Саме в безпосередній близькості від останнього розташовано пропонувані зооморфні сюжети «Лебідь» і «Левиця» (рис. 1). Виходячи



Рис. 1. «Левиця» та «Лебідь». Північна башта

з нашого припущення, що в символічному ярусі - верхньому, умоглядному світі - фіксуються за допомогою символів події, що мають місце в історичному ярусі - нижньому, реальному світі, нескладно провести логічну паралель між поняттями та образами: цариця - левиця, наречена - лебідь, співвідносячи їх з постаттю Анни Порфірородної, нареченої князя, яку давньоруські літописи цілком легітимно іменують «царицею»: «По крещенні ж приведе царицю на обручание» [11] та в інших випадках.

Зв'язок образу лева із символом царства засвідчує сюжет у Південній башті (відомий із замальовки Ф. Солнцева сер. XIX ст.), де зображення царя, який сидить на леві (у медальйоні) співвідноситься, на нашу думку, з ідеєю встановлення християнського царства - Нової Русі.

Ідея представлення земних царств в образах звірів уперше виникає в Старому Завіті в зв'язку з видіннями пророка Даниїла: «великі звірі, яких чотири - це чотири царі піднімуться від землі» (Дан. 7:17). Позначена тенденція продовжується в Книзі християнського канону «Одкровення св. Іоана Богослова» (Одрк. 13 : 1-8), де в пишній вбраній жінці, що сидить верхи на звірі, легко простежується символіка імперського Риму (Одрк. 17 : 1,18). Таким чином, на базі сакральних текстів формується традиція іудейсько-апокаліптичного (на відміну від пізнішого примиренчесько-апологетичного) тлумачення державності.

Художнє відображення цієї традиції можна простежити у відомому творі Козьми Індикоплова «Християнська топографія» (545-547 р. н. е.), де не тільки викладено різноманітні географічні й етнографічні відомості, а й розвиваються космологічні та онтологічні ідеї. Серед різноманітного ілюстративного матеріалу нашу увагу привернула ілюстрація видінь пророка Даниїла. Цікаво, що зображені фігури людей у царських коронах, які сидять верхи на звірах, автор співвідносить із конкретними царствами, а саме: цар на леві - Вавилонське царство, цар на ведмеді - Мидянське царство, цар на барсі - Перське царство, цар на коні - Македонське царство [12]. На думку дослідників, твір Козьми Індикоплова був одним із найпопулярніших у Давній Русі. Відомо близько п'ятдесяти списків «Християнської топографії», розповсюджених на слов'янському ґрунті [13].

Проте за твердженням відомого візантиніста Е. Редіна саме зображення чотирьох царств у пам'ятках християнського мистецтва невідоме, хоча зустрічаються одиничні зображення царів, які сидять верхи на звірах [14]. Зрозуміло, що

зміст, у них закладений, істотно відрізняється від первісного, іудейсько-апокаліптичного тлумачення й повинен розглядатися в контексті системи розписів конкретної пам'ятки, а також її місця та значення в межах певної культурної традиції. Хоча, безперечно, зберігається універсальна ідея, закладена в цьому символі - позначення царства.

Зображення людини в царській короні, яка сидить верхи на леві, розташоване поруч із раніше атрибутованою нами композицією «Грифон, що кігтить дракона» [15]. Воно перегукується з ілюстрацією (першою фігурою видінь Даниїла) у «Християнській топографії». На нашу думку, в Софійському соборі задіяно той самий символ позначення установленого християнського царства - Нової Русі (відомо, що одружившись з Анною, сестрою візантійського імператора Василя Болгаровбивці, київський князь Володимир одержав титул «кесаря»; до цього правителі держави іменувалися у візантійських джерелах «архонтами»). Зрозуміло, що сюжет «Цар верхи на леві» перебуває не лише в смисловому зв'язку з композицією «Грифон, що кігтить дракона», а й є її складовою частиною (рис. 2). У досліджуваній загальній композиції головне місце належить «Грифону», його зображення - центральне



Рис. 2. Мал. Ф. Солнцева сер. XIX ст. Південна башта

й найбільше, що має значення в середньовічній системі живопису, де більші за розмірами фігури розглядаються як головні щодо менших. Проте «Цар верхи на леві» - символ царства - розташовано над «Грифоном, що кігтить дракона» - символом перемоги християнства над язичництвом, у той час як «Голубки» - символ шлюбу й «Голуб з олійною гілкою» - символ миру розташовані під ним. Сюжет у медальйоні поруч із «Царем» не випадає з контексту загального сим-

волічного поля. Там зображено боротьбу хижаків, що, ймовірно, символізує війну.

Отже, пропонуємо наступне смислове прочитання вищенаведеної композиції: перемога християнства над язичництвом і встановлення християнського царства, як результат мирної угоди, скріпленої династичним шлюбом, що завершила військовий конфлікт.

Цікаво, що аналогічний сюжет «Вершник (цар?) на леві» (має деякі іконографічні особливості, обумовлені, ймовірно, специфікою замовлення розписів) розташовано на плафоні Палатинської капели XII ст. у м. Палермо [16]. Перелік історичних подій, що відбулися там у XII ст., коли норманський король Рожер II, захопивши Сицилію, одружився з дочкою візантійського імператора Іоана Комнина й одержав титул «кесаря», нагадує політичну ситуацію в Давній Русі кінця X ст.

Символ лебедя, тісно пов'язаний з образом нареченої (дівчини-лебідоньки, дівчини на виданні) не лише в слов'янській, а й у кельтській, германо-скандинавській міфологічних системах, є архетиповим. Прирівнювання тут відбувається на підставі взаємозв'язку динамічного (символічного) положення об'єктів, що в теорії символізму позначено «принципом достатньої тотожності» (загальний предикат допускає не тільки прирівнювання об'єктів, а й взаємозаміну, наприклад, «біла лебідь, як наречена» - «наречена, як біла лебідь»). А от літературно-фольклорні персонажі - Царівна Лебідь, князівна Либідь, королева Сванхильда (тобто Лебідь) з готських переказів Йордана поєднують два поняття «цариця» - «наречена» в одне. Якщо функції об'єктів збігаються і розкривають їхню приналежність до однієї сутності, обидва об'єкти, хоча б вони й були різні в екзистенціальному відношенні, стають тотожними у символічному, отже, взаємозамінними, представляючи собою «інтегруючу кон'юнкцію». Символічна техніка (відповідно до розробок М. Шнайдера, М. Еліаде, Х. Керлота) є не що інше, як поступове впорядкування достатніх тотожностей на підставі загальних ритмів (внутрішніх аналогій) [17].

Таким чином, вибудований нами символічний ряд: лебідь = наречена = цариця = левиця є легітимним та співвідноситься з історичним контекстом подій. Звертання до міфологічної традиції виправдане тим, що вона входить до складу практично всіх релігійних систем (у християнстві виділяються християнська догматика і християнська міфологія), а її відгомони простежуються в релігійних художніх сюжетах. Варто також відзначити, що функціонально сходи Пів-

нічної башти призначалися для підйому на другий поверх княгині з наближеними жінками, де вони перебували під час богослужіння. Отож вежа входила до складу «жіночої» половини собору, що обумовлювало пріоритети в підборі тематики центральних сюжетів. Це добре ілюструється зображеннями Південної, «чоловічої», башти, де провідною темою є кінні перегони на Константинопольському іподромі, куди жінки тривалий період не допускалися.

Напроти розглянутих анімалістичних зображень розташовано славнозвісні фрески «Борьба ряджених» і «Полювання на ведмедя». «Борьба ряджених» («Готські ігри») у Північній башті, так само, як уцілілі фрагменти композиції «Жнивний» («плодовий») бенкет» у башті Південній, є, безперечно, датуючими сюжетами зображуваних на фресках подій, які складають церемонію святкування січневих календ. У низці своїх публікацій, враховуючи висновки дослідників, які розкрили глибоке підґрунтя новорічних свят, обумовлене ще язичницькими ритуалами, ми показали взаємозв'язок окремих сюжетів баштових циклів у контексті індоєвропейської традиції [18].

Незважаючи на анафемування січневих календ VI Всесвітнім (Трульским 691-692 pp.) церковним собором, ця заборона настільки ігнорувалася населенням, що імперській владі довелося християнізувати свята й надати їм офіційного статусу. Календи було включено до придворного церемоніалу ще Константином Багрянородним із тривалістю від 2 до 6 січня та завершенням «жнивним» бенкетом у Великому імператорському палаці. У перший день календ відбувалися «готські ігри» (збірний термін «готські» за часів Константина вже мав умовний характер), суть яких добре відображає фреска «Борьба ряджених». Слід зазначити, що ігри тривали в присутності всієї імператорської родини. Із цією композицією межує «Полювання на ведмедя». Отожнення шлюбних відносин, у тому числі сватання з полюванням, й відповідно нареченого - з мисливцем (лучником), а нареченої - з дичиною архетипове й розглянуто в багатьох публікаціях, включаючи й наші [19]. Особливе місце в традиційній культурі слов'ян посідав перейнятий архаїчний ритуал умертвіння майбутнім зятем в роді нареченої спеціально вигодуваного ведмедя, що входило до обряду заручин [20]. Таким чином, фреска «Полювання на ведмедя» також може бути співвіднесена зі шлюбною тематикою, як і композиція в медальйоні «Стрілок з лука», розташована неподалік у складі «символічного» фриза. Дослідник фресок веж С. Ви-

соцький інтерпретував наявне зооморфне зображення (що нині сприймається темною плямою) як силует мисливського собаки. Завдяки комп'ютерній обробці даних маємо можливість ідентифікувати зображення швидше як лань, що втікає від переслідувача (рис. 3). Розглянуте

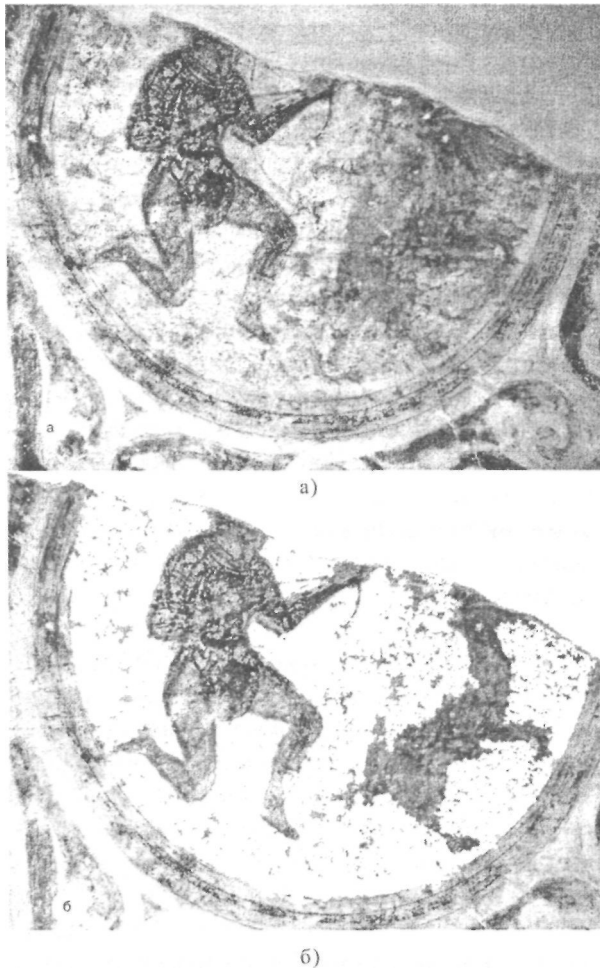


Рис. 3. «Лучник». До (а) та після (б) комп'ютерної обробки фотознімка сюжету

зображення стрільця й лані, яка озирається, є кодуємим символом для прилеглих сюжетів, що добре співвідноситься з гіпотезою Н. Нікітенко про укладання шлюбної угоди Володимира й Анни, фундаторів християнського царства, як головної ідеї баштових циклів. Здавна відоме ототожнення діви з ланню завдяки їхній взаємозаміні на жертвовному вівтарі, що демонструє античний міф про Іфігенію. Сюди ж можна віднести сюжет «Орел (сокіл), що кігтить лань», розглянутий нами раніше [21].

Щодо тлумачення фресок Північної башти «Людина з верблюдом» та «Борці», то поверхнева інтерпретація вимагає позначити сюжети (куди можна віднести і «Полювання на ведмедя») як видовища в межах святкування січневих календ. Загальновідомо, що боротьба, яка замінила

гладіаторські бої, цькування звірів і демонстрація екзотичних тварин входили до обов'язкового переліку атракціонів, що демонструвалися після завершення перегонів. Проте схема розташування вищезгаданих зображень погонича верблюда й переплетених у сутичці борців свідчить про їхній взаємозв'язок. При цьому ми анітрохи не заперечуємо реальність об'єктів або подій, а лише наголошуємо на символічній функції, що тільки підсилює їх у будь-який даний момент. Складно заперечувати, що кожна боротьба по суті означає конфлікт. Щодо зображення людини з верблюдом, то варто відзначити, що ще з часів Давніх Царств був відомим ритуал, коли перед главою країни-переможниці разом із полоненими проводили у якості трофеїв тварин - переважно характерних представників фауни загарбанної території. Так, на думку Е. Редіна, цю подію зафіксовано на візантійській пам'ятці - Барберинському диптиху, виявленому в Керчі у 1891 р. [22]. Там зображено імператора у тріумфі на коні, а внизу - переможені народи - варвари, що несуть дарунки і ведуть звірів: лева, слона і барса, які, ймовірно, уособлюють скорені держави. Очевидно, підбір та поєднання саме таких сюжетів у стінописі башти мало на меті виявити головну колізію і завдання імперії, сформульоване як боротьба та перемога над інвірціями-мусульманами (хоча в реальному житті перемоги Македонської династії над арабами не були настільки вражаючими). Проте ще Константин Багрянородний відродив у своїх працях універсалістську ідею про право обраного народу управляти Ойкуменою. «Романське улаштування» проголошується ним як природне, Боже, а тому - ідеальне. Схилення й покора іншоплеменників перед імперією зображується Константином як норма в міжнародних відносинах (Константин Багрянородний «Про управління імперією», X ст.). Звичайно, в цьому випадку важко визначити, що конкретно імпонувало київським князям у вищезгаданих сюжетах, чи така ідеологічна модель приваблювала для наслідування, чи тут убачалася вдала аналогія сучасної політичної ситуації на Русі (що полягала у розбудові «імперії Рюриковичів»), чи здійснювалося визнання суперматії візантійських імператорів, з якими правляча київська династія була спорідненою.

Те, що символи мають безліч рівнів значення на декількох планах реальності, підтверджується багатьма дослідженнями, оскільки всі феномени - паралельні та взаємозалежні. Питання полягає лише у виборі одного рівня як пріоритетного. У мистецтві символи найчастіше поміща-

ють у свідомі, традиційні і догматичні системи, але це раціональне впорядкування не може скасувати їхнього внутрішнього життя. Сам символізм є динамічною та полісемантичною реальністю, що наповнена емоційними й умоглядними

значеннями, при цьому, як уже зазначалося, анітрохи не анулюється матеріальна і специфічна реальність об'єкта або дії, їм лише надається додаткова цінність.

1. Бычков В. В. Малая история византийской эстетики. - К.: Путь к истине, 1991. - С. 86.
2. Деяния Вселенских соборов, изданные в русском переводе при Казанской духовной академии. - Т. 7. - Казань, 1873. - С. 134-139.
3. Лотман Ю. М. Символ в системе культуры // Труды по знаковым системам. - № 21. - Тарту, 1987. - С. 134-139.
4. Вагнер Г. К. Грифон во Владимиро-Суздальской фасадной архитектуре // Российская археология. - 1962. - № 3. - С. 78-90.
5. Там само. - С. 84.
6. Высоцкий С. А. Светские фрески Софийского собора в Киеве. - К.: Наук, думка, 1989. - С. 132.
7. Слово и сказание о зверех и птахах // Памятники литературы Древней Руси. XIII век. - М.: Художественная литература, 1981. - С. 482-483.
8. Айдалов Д., Редин Е. Киево-Софийский собор. Исследование древней мозаической и фресковой живописи. - СПб., 1889. - С. 102-135.
9. Семенцова Р. В. До атрибуції символічного фриза розпису башт Софії Київської // Національний університет «Киево-Могилянська академія». Наукові записки. - Т. 2. Культура. - К.: Стилос, 1997. - С. 158.
10. Никитенко Н. Н. Русь и Византия в монументальном комплексе Софии Киевской. - К.: Изд. Института укр. историографии и источниковедения НАНУ, 1999. - С. 29-76.
11. Радзивилловская летопись // ПСРЛ. - Л.: Наука, 1989. - Т. 38. - С. 51.
12. Редин Е. К. «Христианская топография» Козьмы Индикоплова по греческим и русским спискам. - М., 1916. - С. 53.
13. Григорьев А. В. Космологические и онтологические идеи в «Христианской топографии» Козьмы Индикоплова // Философские и богословские идеи в памятниках древнерусской мысли. - М.: Наука, 2000. - № 11. - С. 41-42.
14. Редин Е. К. Вказ. праця. - С. 55.
15. Демчук Р. В. Сакральне і профанічне в ідейній системі Софії Київської // Collegium. - К.: Издательский дом Д. Бураго, 2000. - № 11. - С. 41-42.
16. Павловський А. А. Живопись Палатинской капеллы в Палермо. - СПб., 1890. - С. 212., Рис. 101.
17. Керлот Х. Э. Словарь символов. - М.: REFL-book, 1994. - С. 45-48.
18. Семенцова Р. Повість вежових розписів. Фрески та орнаменти Софії Київської у контексті індоевропейської традиції // Людина і світ. - 1996. - № 6. - С. 42-44.
19. Семенцова Р. Семантика мисливських мотивів розпису башт Софії Київської // Духовна спадщина Київської Русі. - Одеса: Маяк, 1997. - Вип. II. - С. 8-13.
20. Писаренко Ю. Г. Перший шлюб Ярослава Мудрого // Освіта і культура XI ст. Діяльність Ярослава Мудрого і сучасність: Тези конференції. - К., 1996. - С. 32-33.
21. Семенцова Р. Світоглядні аспекти розпису башт Софії Київської // Пам'ятки архітектури і монументального мистецтва в світлі нових досліджень: Тези наукової конференції. - К., 1996. - С. 15. Семенцова Р. В. До атрибуції символічного фриза розпису башт Софії Київської // Національний університет Києво-Могилянська академія. Наукові записки. - Т. 2. Культура. - К.: Стилос, 1997. - С. 160.
22. Редин Е. К. Вказ. праця. - С. 160.

R. Demchuk

MEDIEVAL WORLD VIEW PARADIGM IN THE PLOT OF SOFIA KYIVSKA TOWERS

An article views apart of plot in symbolically-zoomorphic frieze of Sofia Kyivska s stairs-towers as informational semiotic system.